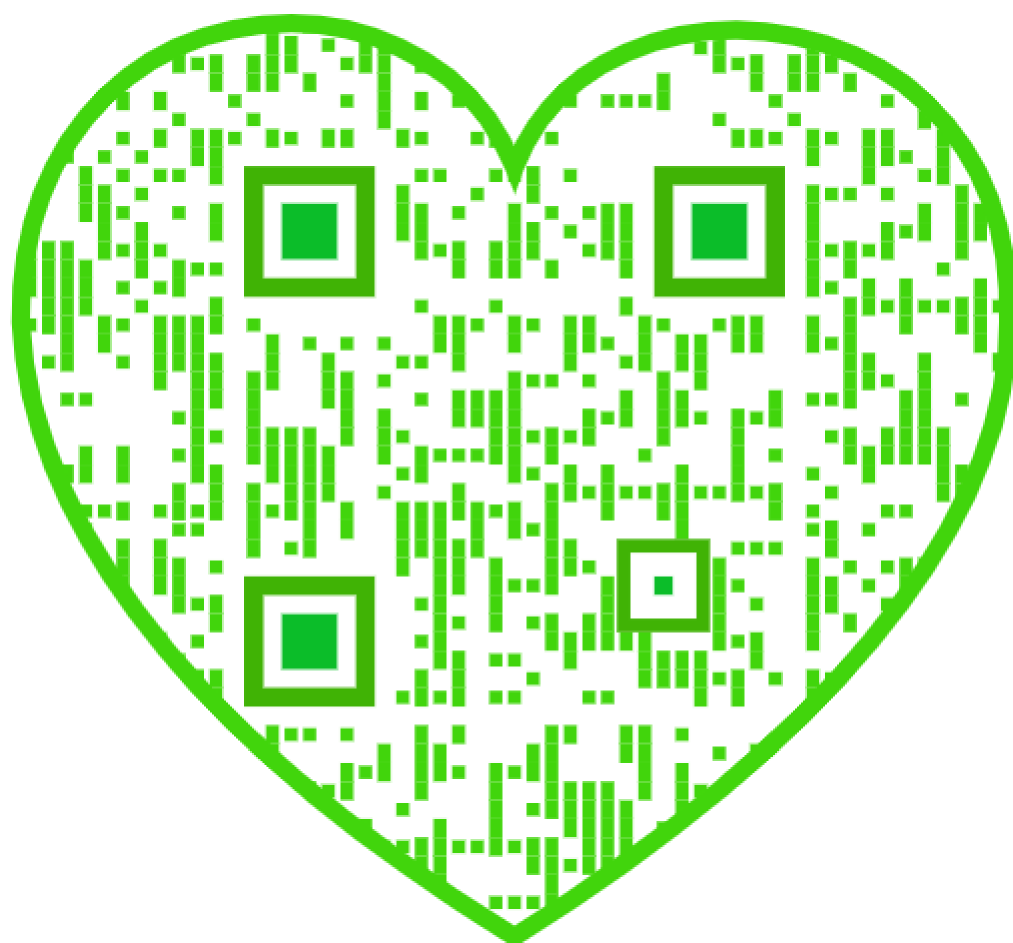
Quodlibet

Gilles Deleuze
Giorgio Agamben

Bartleby
La formula della creazione



Gilles Deleuze (1925-1995) è uno dei maggiori pensatori contemporanei. Tra i suoi libri tradotti in italiano ricordiamo *Differenza e ripetizione* (Il Mulino 1971-Raffaello Cortina 1998), *Logica del senso* (Feltrinelli 1975), *L'anti-Edipo* (con F. Guattari, Einaudi 1975), *Foucault* (Feltrinelli 1987), *Nietzsche e la filosofia* (Feltrinelli 1992), *Mille piani* (Treccani 1988). Di Gilles Deleuze la casa editrice Quodlibet ha pubblicato *Francis Bacon. Logica della sensazione* (1995) e *Kafka. Per una letteratura minore* (1996).

Giorgio Agamben è autore di *Stanze* (Einaudi 1977), *Infanzia e storia* (Einaudi 1978), *Il linguaggio e la morte* (Einaudi 1982), *Idea della prosa* (Feltrinelli 1985), *La comunità che viene* (Einaudi 1990), *Homo sacer* (Einaudi 1995), *Categorie italiane* (Marsilio 1996), *Mezzi senza fine* (Bollati Boringhieri 1996). Dello stesso autore la casa editrice Quodlibet ha pubblicato *L'uomo senza contenuto* (1994).

Impostazione grafica: Augusto Wirbel

Quodlibet 1

Gilles Deleuze
Giorgio Agamben

Bartleby
La formula della creazione

Quodlibet



Titolo originale del testo di Gilles Deleuze:
Bartleby ou la formule
© 1989 Flammarion, Paris

Traduzione di Stefano Verdicchio

© 1993 Quodlibet
Via Padre Matteo Ricci, 108 - 62100 Macerata

ISBN 88-86570-25-2

Prima edizione 1993
Seconda edizione 1998

Gilles Deleuze

Bartleby o la formula

I bei libri sono scritti in una specie di lingua straniera

Proust, *Contre Sainte-Beuve*

Bartleby non è una metafora dello scrittore, né il simbolo di qualsiasi altra cosa. È un testo violentemente comico, e il comico è sempre letterale. È come un racconto di Kleist, di Dostoevskij, di Kafka o di Beckett, coi quali forma un lignaggio sotterraneo e prestigioso. Non vuole dire che quel che letteralmente dice. E quel che dice e ripete è PREFERIREI DI NO, *I would prefer not to*[1]. È la formula della sua gloria e ogni lettore appassionato la ripete a sua volta. Un uomo magro e scialbo ha pronunciato la formula che sconcerta tutti. Ma in cosa consiste la letteralità della formula?

Si ha subito l'impressione di un certo manierismo, una certa solennità: *prefer* è usato raramente in questo senso, e né il pricipale di Bartleby, l'avvocato, né gli scrivani se ne servono abitualmente ("una strana parola, per quanto mi riguarda non me ne servo mai..."). La formula più comune sarebbe piuttosto *I had rather not.* Ma più di tutto è la bizzaria della formula a travalicare la parola stessa: certo è grammaticalmente e sintatticamente corretta, ma la sua brusca conclusione, NOT TO,

[1] In francese la formula è stata tradotta in più modi, i quali hanno tutti le loro ragioni: cfr. su questo stesso punto le osservazioni di Michele Causse nell'edizione Flammarion (Paris 1989). Noi seguiamo il suggerimento di Maurice Blanchot in *L'écriture du désastre,* Gallimard, Paris 1980, p. 33 (tr. it. *La scrittura del disastro,* Se Studio, Milano 1990, p. 30). [Nell'originale: *Je préférais ne pas*. In italiano Gianni Celati ha tentato di rendere l'inusualità dell'espressione di Bartleby con la frase "Avrei preferenza di no". Cfr. H. Melville, *Bartleby lo scrivano*, Feltrinelli, Milano 1991. N.d.T.]

che lascia sospeso ciò che respinge, le conferisce un carattere radicale, una specie di funzione-limite. La sua ripresa e la sua insistenza la rendono tanto più insolita e compiuta. Mormorata da una voce dolce, paziente, atona, raggiunge l'irremissibile, formando un blocco inarticolato, un fiato unico. In questo senso ha la stessa forza, la stessa funzione di una formula *agrammaticale*.

I linguisti hanno analizzato ciò che a rigore chiamiamo "agrammaticalità". Se ne trovano numerosi esempi, assai intensi, nel poeta americano Cummings: così *He danced his did*, come se si dicesse "danzò il suo mise" al posto di "si mise a danzare". Nicolas Ruwet spiega che si può supporre una serie di variabili grammaticali ordinarie, la cui formula agrammaticale sarebbe in qualche modo il limite: *he danced his did* sarebbe un limite delle espressioni normali *he did his dance, he danced his dance, he danced what he did...*[2] Qui non si tratta di una parola-baule (*mot-valise*), come se ne trovano in Lewis Carroll, ma di una costruzione-baule, una costruzione-fiato, un limite o un tensore. Sarà forse utile riferirsi a un esempio nella nostra lingua, tratto da una situazione pratica. Un uomo che ha in mano dei chiodi per fissare qualcosa al muro esclama: NE HO UNO DI NON ABBASTANZA. È una formula agrammaticale che vale come limite per una serie di espressioni corrette: "Ne ho uno di troppo, Non ne ho abbastanza, Me ne manca uno..." Non sarà la formula di Bartleby proprio di questo tipo: al contempo stereotipia di Bartleby stesso e espressione altamente poetica di Melville, limite di una serie come "preferirei questo, preferirei non fare quello, non è

[2] Nicolas Ruwet, "Parallélismes et déviations en poésie" in *Langue, discours, société pour E. Benveniste*, Seuil, Paris 1975, pp. 334-344; tr. it. in *Linguistica e poetica*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 63-74 (sulle costruzioni-baule).

quello che preferirei..."? Malgrado la sua costruzione normale, suona come un'*anomalia*, un'*atipia*.

PREFERIREI DI NO. La formula ha delle varianti. Talvolta abbandona il condizionale e si fa più brusca: PREFERISCO DI NO. *I prefer not to.* Talaltra, nelle ultime occorrenze in cui appare, sembra perdere il suo mistero ritrovando questo o quell'infinito che la completa e che si allaccia a *to:* "preferisco tacere", "preferirei non essere un po' ragionevole", "preferirei non avere l'incarico di commesso", "preferirei fare altre cose..." In ogni modo, anche in questi casi si avverte la sorda presenza della forma insolita che continua ad assillare il linguaggio di Bartleby. È egli stesso ad aggiungere: "ma non sono un caso particolare", "non ho nulla di particolare", *I am not particular*, per indicare che qualsiasi altra cosa gli si proponesse sarebbe ancora una particolarità che ricadrebbe a sua volta sotto la grande formula indeterminata, PREFERISCO DI NO, che rimane una volta per tutte e in tutte le volte.

La formula ha dieci occorrenze principali e in ognuna può apparire più volte, ripetuta o variata. Bartleby è copista nell'ufficio dell'avvocato: non cessa di copiare, "silenziosamente, lividamente, meccanicamente". La prima occorrenza si ha quando l'avvocato gli dice di collazionare, di rileggere la copia dei due scrivani: PREFERIREI DI NO. La seconda quando l'avvocato lo chiama a rileggersi le sue copie. La terza quando l'avvocato lo invita a rileggere con lui personalmente, a quattr'occhi. La quarta quando l'avvocato vuole mandarlo a fare una commissione. La quinta quando gli chiede di andare nella stanza accanto. La sesta quando l'avvocato vuole entrare nel suo studio una domenica mattina e si accorge che Bartleby vi pernotta. La settima quando l'avvocato si limita a porre delle domande. L'ottava quando Bartleby ha smesso di copiare, ha rinunciato a ogni copiatura, al che l'avvocato lo

caccia via. La nona quando l'avvocato ripete il tentativo di cacciarlo. La decima quando Bartleby è stato espulso dall'ufficio, si è seduto sulla rampa del pianerottolo e l'avvocato sconvolto gli propone altre inaspettate occupazioni (tenere i conti di una drogheria, fare il barista, incassare fatture, fare l'accompagnatore di un giovane di buona famiglia...). La formula germina e prolifera. A ogni occorrenza cresce lo stupore intorno a Bartleby, come a udire l'Indicibile o l'Inevitabile. Ed è silenzio da parte di Bartleby, come se avesse detto tutto e per ciò stesso esaurito il linguaggio. A ogni occorrenza si ha l'impressione che la follia cresca: non "particolarmente" quella di Bartleby, ma intorno a lui e segnatamente quella dell'avvocato che si lancia in strane proposte e in comportamenti ancora più strani.

Non c'è dubbio, la formula è sconvolgente e devastatrice e lascia il vuoto dietro di sé. Si noti innanzitutto il suo carattere contagioso: Bartleby "ribalta la lingua" degli altri. Le insolite parole, *I would prefer*, s'insinuano nel linguaggio degli scrivani e dello stesso avvocato ("così anche voi siete contagiato dalla parola!"). Ma questa contaminazione non è l'essenziale, l'essenziale è l'effetto su Bartleby: dal momento in cui ha iniziato a dire PREFERISCO NON (collazionare), non *può* più neppure copiare. Tuttavia non dirà mai che preferisce non (copiare): ha semplicemente superato questo stadio (*give up*). Probabilmente egli non se ne avvede subito, tant'è vero che continua a copiare fino alla sesta occorrenza. Quando però se ne accorge, è come rendersi conto di un fatto evidente, come il risultato differito già compreso fin dalla prima enunciazione della formula: "Non ne vedete da voi la ragione?" dice all'avvocato. La formula-blocco ha l'effetto non soltanto di rifiutare ciò che Bartleby preferisce non fare, ma anche di rendere impossibile ciò che faceva, ciò che si riteneva dovesse preferire di fare ancora.

Si è osservato che la formula, *I prefer not to*, non era né un'affermazione né una negazione. Bartleby "non rifiuta e neppure accetta, avanza e si ritira in questa avanzata, si espone appena in un leggero ritrarsi del discorso"[3]. L'avvocato sarebbe sollevato se Bartleby non volesse affatto; ma Bartleby non rifiuta, si limita a ricusare un non-preferito (la rilettura, le commissioni...). Tuttavia neppure accetta; egli non afferma un preferibile che consisterebbe nel continuare a copiare, ne pone soltanto l'impossibilità. Insomma, la formula che ricusa in successione ogni altro atto ha già inghiottito quello di copiare, atto che non ha neppure più bisogno di ricusare. La formula è devastatrice perché elimina impietosamente tanto il preferibile quanto qualsiasi non-preferito. Essa annienta il termine a cui conduce e che ricusa; ma anche l'altro termine che sembra preservare e che diventa impossibile. In realtà li rende indistinti: scava una zona d'indiscernibilità, di crescente indeterminazione tra attività non-preferite e un'attività preferibile. Ogni particolarità, ogni referenza è abolita. La formula rende impossibile "copiare", il solo riferimento in rapporto al quale qualcosa potrebbe essere o no preferito. *Preferirei niente piuttosto che qualcosa*: non una volontà di nulla, ma l'avanzare di un nulla di volontà. Bartleby si è guadagnato il diritto di sopravvivere, vale a dire di starsene ritto e immobile di fronte ad un muro cieco. Essere in quanto essere e nient'altro. Si insiste perché dica di sì o di no. Ma sia che egli dica di no (collazionare, fare commissioni...), sia che dica di sì (copiare), sarebbe subito sconfitto, giudicato inutile, non sopravviverebbe. Non può sopravvivere che muovendosi continuamente in circolo girando su se stesso, in una sospensione che tie-

[3] Philippe Jaworski, *Melville, le désert et l'empire*, Presses de l'École normale, Paris 1986, p. 19.

ne tutti a distanza. La sua strategia di sopravvivenza è preferire *non* collazionare, ma con questo anche *non* preferire copiare. Aveva bisogno di ricusarne uno per rendere impossibile l'altro. La formula è a due tempi e non smette di rigenerarsi, passando per gli stessi stadi. Per questo l'avvocato ha l'impressione vertiginosa, ogni volta, che tutto ricominci da zero.

Si direbbe a tutta prima che la formula sia come una cattiva traduzione da una lingua straniera. Ma, a intenderla meglio, il suo splendore smentisce questa ipotesi. Forse è la formula stessa a scavare nella lingua una specie di lingua straniera. A proposito delle agrammaticalità di Cummings, si è proposto di considerarle come derivate da un dialetto diverso dall'inglese standard, e del quale si potrebbero ricavare le regole di formazione. La stessa cosa vale per Bartleby: la regola sarebbe, in questa logica della preferenza negativa, negativismo al di là di ogni negazione. Ma se è vero che i capolavori della letteratura formano sempre una specie di lingua straniera nella lingua in cui sono scritti, che ventata di follia, che soffio psicotico spira allora nel linguaggio? È proprio della psicosi mettere in gioco un *procedimento,* che consiste nel trattare la lingua ordinaria, la lingua standard, in modo che essa si presenti come la "restituzione" di una lingua originale, sconosciuta, che potrebbe forse essere una proiezione della lingua di Dio e che investirebbe tutto il linguaggio. Procedimenti di questo genere compaiono in Francia in Roussel e in Brisset, in America in Wolfson[4]. Non è precisamente la vocazione schizofrenica della letteratura americana, di tirare un filo della lingua inglese fino a disfarla tutta, a forza di derive, di deviazioni, di detassi e di sovra-tassi (in opposizione alla sintassi standard)? Introdurre un po' di psicosi nella nevrosi inglese? Inventare una nuova universalità? All'occorrenza si convocheranno le altre lingue nell'inglese, perché quest'ultima possa rendere meglio un'eco di quella lingua divina di tempesta e di tuono. Melville inventa una lingua straniera che corre sotto l'inglese e lo travolge: è l'OUTLANDISH, o il Deterritorializzato, la lingua della Balena. Di qui l'interesse di quegli studi su *Moby Dick* che si basano sui Numeri e sulle Lettere, e il loro senso criptico, per liberare almeno lo scheletro di una lingua originaria inumana o sovrumana[5]. È come se si concatenassero tre operazioni: un certo trattamento della lingua; il risultato di questo trattamento, che tende a costituire nella lingua una lingua originale; e l'effetto, che consiste nel mettere in movimento tutto il linguaggio, nel farlo fuggire, spingerlo verso il suo proprio limite per scoprirne il Fuori, silenzio o musica. Cosicché un grande libro non è se non il rovescio di un altro libro che non si scrive che nell'anima, col silenzio e col sangue. Questo non vale soltanto per *Moby Dick,* ma anche per *Pierre,* in cui Isabelle contamina la lingua con un mormorio incomprensibile, come un basso continuo che sposta tutto il linguaggio sugli accordi e sui suoni della sua chitarra. E *Billy Budd,* natura angelica o adamitica, soffre di una balbuzie che snatura la lingua, ma che fa anche affiorare l'Aldilà musicale e celeste del linguaggio intero. Come in Kafka, "un pigolio doloroso" distorce il risuonare delle parole, mentre la sorella ha subito pronto il violino con cui rispondere a Gregorio.

Anche Bartleby è una natura angelica, adamitica, il suo caso però sembra diverso; egli non dispone di un Procedimento

[4] Michel Foucault fa un'analisi comparata di questi tre procedimenti: prefazione a *La grammaire logique* di J. P. Brisset, Tchou, Paris 1970.

[5] Cfr. Viola Sachs, *La Contre-Bible de Melville,* Mouton, Paris 1975.

generale, foss'anche la balbuzie, per trattare la lingua. Si accontenta di una breve formula, in apparenza corretta, al più di un tic localizzato che affiora in certe circostanze. E nondimeno il risultato, l'effetto sono gli stessi: scavare nella lingua una specie di lingua straniera e costringere il linguaggio a far fronte al silenzio, farlo oscillare nel silenzio. *Bartleby* annuncia il lungo silenzio in cui entrerà Melville, rotto solo dalla musica dei poemi, e da cui non uscirà più se non per *Billy Budd*[6]. Bartleby stesso non aveva altra via di uscita che tacere e ritirarsi dopo aver pronunciato ogni volta la formula, dietro il suo paravento, fino al silenzio finale nella prigione. Dopo la formula non c'è più nulla da dire: essa equivale ad un procedimento, supera l'apparenza di particolarità.

L'avvocato stesso prospetta una teoria delle ragioni per cui la formula di Bartleby devasta il linguaggio. Ogni linguaggio, suggerisce, ha dei riferimenti o dei presupposti (*assumptions*). Non si tratta propriamente di quel che il linguaggio designa, ma di quel che gli permette di designare. Una parola ne presuppone sempre delle altre che possono sostituirla, completarla o dare ad essa delle alternative: è a questa condizione che il linguaggio si dispone in modo da designare delle cose, stati di cose e azioni secondo un insieme di convenzioni obiettive esplicite. Forse ci sono anche altre convenzioni, implicite e soggettive, un altro tipo di riferimenti o di presupposti. Parlando, io non indico soltanto cose e azioni, ma compio già degli atti che assicurano un rapporto con l'interlocutore conformemente alle nostre rispettive situazioni: ordino, interrogo, prometto, prego, produco degli "atti linguistici" (*speech-act*). Gli atti linguistici sono auto-referenziali (comando effettivamente dicendo "vi ordino..."), mentre le proposizioni constative si riferiscono ad altre cose e altre parole. Orbene, è questo doppio sistema di riferimenti che Bartleby devasta.

[6] Su Bartleby e sul silenzio di Melville, cfr. A. Farrachi, *La part du silence*, Barrault, Paris 1984, pp. 40-45.

La formula I PREFER NOT TO esclude ogni alternativa e inghiotte quel che pretende di conservare non meno di quanto non scarti ogni altra cosa; essa implica che Bartleby cessi di copiare, cioè di riprodurre parole; fa crescere una zona di indeterminazione tale che le parole non si distinguono più, crea il vuoto nel linguaggio. Ma disattiva anche gli atti linguistici con i quali un padrone può comandare, un amico benevolo porre delle domande, una persona fidata promettere. Se Bartleby rifiutasse, potrebbe essere riconosciuto come ribelle o rivoltoso e avere ancora a questo titolo un ruolo sociale. Ma la formula disattiva ogni atto linguistico nello stesso tempo in cui fa di Bartleby un puro escluso al quale nessuna posizione sociale può essere più attribuita. Di questo l'avvocato si accorge con terrore: tutte le sue speranze di riportare Bartleby alla ragione crollano perché riposano su una *logica di presupposti,* secondo la quale un padrone "si aspetta" di essere obbedito, o un amico benevolo, ascoltato, mentre Bartleby ha inventato una nuova logica, *una logica della preferenza,* che basta a minare i presupposti del linguaggio. Come osserva Mathieu Lindon, la formula "sconnette" le parole e le cose, le parole e le azioni, ma anche gli atti linguistici e le parole: essa recide il linguaggio da ogni referenza, conformemente alla vocazione assoluta di Bartleby di *essere un uomo senza referenze,* colui che appare e sparisce senza riferimento né a sé né ad altro[7]. Ecco perché, malgrado la sua apparente correttezza, la formula funziona come una vera e propria agrammaticalità.

[7] M. Lindon, "Bartleby", *Delta,* n. 6, maggio 1978, p. 22.

Bartleby è lo Scapolo, colui di cui Kafka diceva: "Ha soltanto quel terreno che occorre ai suoi due piedi, soltanto quel sostegno che le sue due mani coprono" – colui che d'inverno si corica sulla neve per morire di freddo come un bambino, colui che non aveva da fare che le sue passeggiate, ma che poteva farle in qualunque luogo, senza muoversi[8]. Bartleby è l'uomo senza referenze, senza possessi, senza proprietà, senza qualità, senza particolarità: è troppo liscio perché una qualsiasi proprietà possa farvi presa. Senza passato né futuro, è istantaneo. I PREFER NOT TO è la formula chimica o alchemica di Bartleby, ma si può leggere, rovesciandola, I AM NOT PARTICULAR, non ho esigenze particolari, come il suo indispensabile complemento. Tutto il XIX secolo sarà attraversato da questa ricerca dell'uomo senza nome, regicida e parricida, l'Ulisse dei tempi moderni "Io sono Nessuno": l'uomo schiacciato e meccanizzato delle grandi metropoli, da cui ci si attende tuttavia che nasca l'Uomo del futuro o di un nuovo mondo. E, in uno stesso messianismo, lo si scorge nel Proletario come nell'Americano. Anche il romanzo di Musil continuerà questa ricerca e inventerà la nuova logica di cui *L'Uomo senza particolarità* è nello stesso tempo l'artefice e il prodotto[9]. E la discendenza di Musil da Melville ci sembra certa, sebbene non vada cercata tanto in *Bartleby* quanto piuttosto in *Pierre o delle ambiguità*. La coppia incestuosa Ulrich-Agathe è come la ripresa della coppia Pierre-Isabelle, e nei due casi la sorella silenziosa, sconosciuta o dimenticata non è un sostituto della madre, ma al contrario l'abolizione della differenza sessuale in quanto particolarità, a vantaggio di un rapporto androgino, secondo il quale tanto Pierre che Ulrich sono o diventano donna. È possibile che, nel caso di Bartleby, il rapporto con l'avvocato sia altrettanto misterioso, e indichi a sua volta la possibilità di un divenire, di un uomo nuovo? Potrà Bartleby conquistare il luogo delle sue passeggiate?

[8] Questo grande testo di Kafka (*Diari*, Mondadori, Milano 1988, pp. 115-120) è come un'altra versione di *Bartleby*.

[9] Blanchot ha dimostrato che il personaggio di Musil non è solo senza qualità, ma "senza particolarità" poiché non ha più qualità, ma neppure sostanza. (*Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1958, p. 203; tr. it. *Il libro a venire*, Einaudi, Torino 1969, p. 143). Che il tema dell'Uomo senza particolarità, l'Ulisse dei tempi moderni, compaia già nel XIX secolo, lo si vede in Francia nel curiosissimo libro di Ballanche, amico di Chateaubriand, *Essais de palingénésie sociale*, in particolare, "La Ville des expiations" (1827).

Può darsi che Bartleby sia il folle, il demente, lo psicotico ("un disordine innato e incurabile dell'anima"). Ma come saperlo se non si tiene conto delle anomalie dell'avvocato, che non smette di comportarsi in modo altrettanto bizzarro? L'avvocato ha appena avuto una promozione professionale importante. Si ricorderà che anche il presidente Schreber non dà sfogo al proprio delirio che in seguito a una promozione, come se questa gli desse l'audacia di rischiare. Ma che cosa sta rischiando l'avvocato? Ha già due copisti che, un po' come i commessi di Kafka, sono dei doppi rovesciati: uno normale il mattino e ubriaco il pomeriggio, l'altro in stato di perpetua indigestione al mattino e quasi normale il pomeriggio. Avendo quindi bisogno di un copista supplementare, dopo una breve conversazione, assume Bartleby, *senza alcuna referenza*, poiché il suo aspetto livido gli sembra essere prova di una costanza capace di compensare l'irregolarità degli altri due. Ma fin dal primo giorno assegna a Bartleby una strana disposizione ("sistemazione"): dovrà stare nella stessa stanza dell'avvocato, vicino alla porta a vetri che lo separa dalla stanza degli impiegati, tra una finestra che dà sul muro vicino e un paravento verde-prato, come se fosse importante che Bartleby possa sentire, ma non essere visto. Se questa è stata

un'idea dell'avvocato o un accordo seguito alla breve conversazione non lo si saprà mai. Fatto sta che, così sistemato, Bartleby, invisibile, svolge un considerevole lavoro "meccanico". Non appena, però, l'avvocato pretende di fargli lasciare il suo paravento, Bartleby pronuncia la sua formula. E in questa prima occorrenza, come nelle seguenti, l'avvocato si trova disarmato, sconcertato, stupefatto, folgorato, senza risposta né difesa. Bartleby smette di copiare e resta sul posto, impavido. Si sa a quali estremi espedienti l'avvocato è costretto per sbarazzarsi di Bartleby: rientrare nel suo ufficio per poi decidere di trasferire la propria attività, scappare per diversi giorni restando nascosto per sottrarsi alle lamentele del nuovo locatario dello studio. Strana fuga nel corso della quale l'avvocato errante vive nella sua vettura... Dall'iniziale disposizione fino a questa fuga irreprimibile, cainica, tutto è strano, e l'avvocato si comporta come un folle. Nel suo animo si alternano desideri omicidi e dichiarazioni d'amore nei confronti di Bartleby. Cosa è successo? Si tratta forse di un caso di follia a due, anche qui di un rapporto di doppio, un rapporto omosessuale quasi riconosciuto ("sì Bartleby... mai mi sento tanto me stesso come quando so che tu sei qui... realizzo il disegno predestinato della mia vita")?

Possiamo supporre che l'assunzione di Bartleby sia avvenuta dopo una specie di patto, come se l'avvocato, in seguito alla sua promozione, avesse deciso di fare di questo personaggio senza referenze obiettive, un uomo di fiducia che gli dovesse tutto. Vuole farne il *suo* uomo. Il patto consiste in questo: Bartleby copierà, accanto al suo padrone che potrà udire senza essere visto, simile ad un uccello notturno che non sopporta di essere guardato. A questo punto non ci sono dubbi, appena l'avvocato vuole (senza nemmeno farlo apposta) estrarre Bartleby dal suo paravento perché corregga le copie

con gli altri, infrange il patto. È per questo che Bartleby, dal momento stesso in cui "preferisce non" correggere, non *può* già più copiare. Bartleby si esporrà alla vista, e anche più di quanto gli sia richiesto, impalato in mezzo all'ufficio, ma non copierà più. L'avvocato ha un oscuro sentore in proposito, e la sua spiegazione è che Bartleby smette di copiare perché ha dei disturbi alla vista. E in effetti, esposto alla vista, Bartleby, non vede e non guarda più. Guercio e monco, ha acquisito quel che in un certo modo gli era innato, la leggendaria infermità che ne fa un autoctono, qualcuno che nasce in un posto e resta in quel posto, mentre l'avvocato svolge necessariamente la funzione del traditore condannato a fuggire. Un'oscura colpevolezza corre sotto le proteste dell'avvocato ogni volta che invoca la filantropia, la carità, l'amicizia. In realtà l'avvocato ha infranto la concatenazione che lui stesso aveva orchestrato; ecco allora che Bartleby ricava dalle macerie *un tratto d'espressone*, PREFERISCO DI NO, che prolifererà su se stesso, contaminerà gli altri, metterà in fuga l'avvocato, ma metterà in fuga anche il linguaggio, farà crescere una zona di indeterminazione o di indiscernibilità tale che le parole non si distinguono più, e meno ancora i personaggi, con l'avvocato in fuga e Bartleby immobile, pietrificato. L'avvocato incomincia a vagabondare mentre Bartleby resta tranquillo; ma è perché resta tranquillo e non si muove, che Bartleby sarà trattato come un vagabondo.

Tra l'avvocato e Bartleby c'è forse un rapporto di identificazione? Ma che cos'è un tale rapporto e a che cosa conduce? Per lo più un'identificazione sembra far intervenire tre elementi che possono per altro scambiarsi, permutare: una forma, immagine o rappresentazione, ritratto, modello; un soggetto, quanto meno virtuale; e gli sforzi del soggetto per prendere forma, fare propria l'immagine, adattarsi ad essa e

adattarla a sé. È un'operazione complessa che passa attraverso tutte le avventure della somiglianza e che rischia sempre di precipitare nella nevrosi o di volgere al narcisismo. È ciò che si dice "rivalità mimetica". In generale, essa mobilita una funzione paterna: l'immagine è per eccellenza una immagine paterna, e il soggetto è un figlio, sebbene le determinazioni possano essere scambiate. Il romanzo di formazione, o andrebbe altrettanto bene dire il romanzo di referenza, ne offre numerosi esempi.

Certo è che molti romanzi di Melville cominciano con immagini o ritratti e sembrano raccontare una storia di formazione sotto una funzione paterna: così *Redburn. Pierre o delle ambiguità* comincia con l'immagine del padre, statua e quadro. Anche *Moby Dick* accumula all'inizio le informazioni per dare una forma alla balena e prepararne l'immagine fino al cupo quadro nella locanda. *Bartleby* non contravviene alla regola, e i due impiegati sono come immagini di carta, opposti simmetrici, e l'avvocato svolge così bene la sua funzione di padre che non si direbbe quasi di essere a New York. Tutto comincia come in un romanzo inglese, a Londra e in Dickens. Tuttavia avviene ogni volta qualcosa di strano, che confonde l'immagine, la colpisce con una incertezza essenziale, impedisce alla forma di "prendere", ma inoltre disfa il soggetto, lo getta alla deriva e abolisce ogni funzione paterna. È solo a questo punto che le cose cominciano a diventare interessanti. La statua del padre fa posto al suo ritratto molto più ambiguo, quindi ad un altro ritratto che è quello di chiunque o di nessuno. Si perdono i riferimenti, e la formazione dell'uomo fa posto ad un nuovo elemento sconosciuto, al mistero di una vita non umana, informe, uno Squid. Tutto cominciava all'inglese, ma continua all'americana, secondo una linea di fuga irresistibile. A buon diritto Achab può dire che fugge

da ogni parte. La funzione paterna si perde a vantaggio di forze ambigue più oscure. Il soggetto perde la sua trama a vantaggio di un *patchwork* che prolifera all'infinito: il *patchwork* americano diventa la legge dell'opera melvilliana, destituita di centro, di diritto e di rovescio. È come se dei tratti d'espressione sfuggissero alla forma, simili alle linee astratte di una scrittura sconosciuta: si pensi alle rughe che si contorcono dalla fronte di Achab a quella della Balena, al cinghiame mobile con le sue "orribili contorsioni" che passa tra il cordame fisso ed è sempre sul punto di spingere un marinaio in mare, un soggetto verso la morte[10]. In *Pierre o delle ambiguità,* il sorriso inquietante del giovane sconosciuto nel dipinto che assomiglia tanto a quello del padre, funziona come un tratto d'espressione che si emancipa, e basta a dissolvere ogni rassomiglianza come a far vacillare il soggetto. Anche I PREFER NOT TO è un tratto d'espressione che contamina tutto, che sfugge alla forma linguistica, che spodesta il padre della sua parola esemplare e il figlio della sua possibilità di riprodurre o copiare.

Si tratta ancora una volta di un processo di identificazione, ma che, anziché seguire le avventure della nevrosi, è diventato psicotico. Un po' di schizofrenia sfugge alla nevrosi del vecchio mondo. A questo punto possiamo identificare tre caratteri distintivi. In primo luogo, *il tratto d'espressione* informale si contrappone all'immagine o alla forma espressa. In secondo luogo, non c'è più un soggetto che si elevi fino all'immagine, riuscendovi o fallendo. Sembra piuttosto che

[10] Régis Durand ha mostrato il ruolo delle linee libere sulla nave baleniera, in opposizione al cordame formalizzato: *Melville, signes et métaphores,* L'Age d'homme, Lausanne 1980, pp. 103-107. Il libro di Durand (1980) e quello di Jaworski (1986) sono tra le analisi di Melville più approfondite apparse di recente.

una zona di indistinzione, di indiscernibilità, di ambiguità, si stabilisca tra i due termini, come se avessero raggiunto il punto che precede immediatamente la loro rispettiva differenziazione: non una somiglianza, ma uno slittamento, una vicinanza estrema; una contiguità assoluta; non una filiazione naturale, ma un'alleanza contronatura. È una zona "iperborea", "artica"; non più una questione di Mimesis, ma di divenire: Achab non imita la balena, diventa Moby Dick, transita nella zona di prossimità in cui non può più distinguersi da Moby Dick, e colpendola colpisce se stesso. Moby Dick è "il muro vicinissimo", con cui si confonde. Redburn rinuncia all'immagine del padre per passare ai tratti ambigui del fratello misterioso. Pierre non imita suo padre, ma guadagna la zona di prossimità in cui non può più distinguersi dalla sorellastra Isabelle, e diventa donna. Mentre la nevrosi si dibatte nella rete di un incesto con la madre, per meglio identificarsi col padre, la psicosi affranca un incesto con la sorella come un divenire, una libera identificazione tra l'uomo e la donna: allo stesso modo Kleist presenta tratti espressivi atipici, quasi animali, balbettii, stridolii, digrignamenti, che alimentano la sua passionale conversazione con la sorella[11]. E in terzo luogo, la psicosi persegue il suo sogno: dare fondamento ad una *funzione di universale fratellanza,* che non passa più attraverso il padre, si costruisce sulle rovine della funzione paterna, suppone la dissoluzione di ogni immagine di padre, secondo una linea autonoma di alleanza o di vicinanza che fa della donna una sorella, dell'altro uomo un fratello, come la terribile "fune a scimmia" che unisce Ismaele e Queequeg come degli

[11] H. von Kleist, *Sulla graduale produzione dei pensieri durante il discorso,* in *Opere,* a cura di Leone Traverso, Sansoni, Firenze 1959, p. 875.

sposi. Si tratta dei tre segni distintivi del sogno americano che compongono la nuova identificazione, il nuovo mondo: il Tratto, la Zona e la Funzione.

Noi stiamo qui accomunando personaggi tanto diversi come Achab e Bartleby. Eppure non sembra che tutto li contrapponga? La psichiatria melvilliana invoca costantemente due poli: i *monomaniaci* e gli *ipocondriaci,* i demoni e gli angeli, i carnefici e le vittime, i Rapidi e i Lenti, i Fulminei e i Pietrificati, gli Impunibili (al di là di ogni punizione) e gli Irresponsabili (al di qua di ogni responsabilità). Qual è il gesto di Achab, quando scaglia le sue espressioni di fuoco e di follia? Egli rompe un patto; trasgredisce la legge dei balenieri che vuole che si dia la caccia ad ogni balena sana che si incontri, senza scegliere. Lui, invece, sceglie, perseguendo la sua identificazione con Moby Dick, gettato nel suo divenire indiscernibile, mettendo il suo equipaggio in pericolo di morte. Ed è questa mostruosa preferenza che il luogotenente Starbuck gli rimprovera amaramente, considerando addirittura la possibilità di uccidere il capitano traditore. Scegliere è il peccato prometeico per eccellenza[12]. Era il caso della Pentesilea di Kleist, Achab-donna che aveva scelto il suo nemico, come suo doppio indiscernibile, in Achille, sfidando la legge delle Amazzoni che proibiva di preferire un nemico. La sacerdotessa e le Amazzoni vedono in ciò un tradimento che la follia sanziona attraverso una identificazione cannibalica. Melville

[12] Georges Dumézil (prefazione a G. Charachidzé, *Prométhée ou le Caucase*, Flammarion, Paris 1986; tr. it. *Prometeo o il Caucaso,* Feltrinelli, Milano 1988, p. 9): "Il mito greco di Prometeo è rimasto, attraverso gli anni, un oggetto di riflessione e di riferimento. Il dio che non partecipa alla lotta dinastica dei suoi fratelli contro il cugino Zeus, ma che, *a titolo personale,* sfida e mette in ridicolo Zeus stesso..., questo *anarchico,* colpisce e turba in noi zone oscure e sensibili".

stesso, nel suo ultimo romanzo *Billy Budd,* mette in scena un altro demone monomaniaco, il maestro d'armi Claggart. La funzione subalterna di Claggart non deve ingannare: come il capitano Achab, non è un caso di malvagità psicologica, bensì di perversione metafisica, che consiste nello scegliere la propria preda, nel preferire una vittima scelta con una sorta di amore, anziché far regnare la legge dei naviganti che gli impone di applicare una disciplina uguale per tutti. È quanto suggerisce il narratore, ricordando un'antica e misteriosa teoria che si trovava già esposta in Sade: la legge, le leggi, dominano su una natura sensibile seconda, mentre esseri depravati per inneità partecipano di una terribile Natura sovrasensibile e prima, originale, oceanica, la quale persegue il suo proprio fine irrazionale attraverso di loro, Nulla, Nulla, e che non conosce legge[13]. Achab trapasserà il muro, anche se dietro non c'è nulla, e farà del nulla l'oggetto della sua volontà: "Per me la balena bianca è quel muro, che mi è stato spinto accanto. Talvolta penso che di là non ci sia nulla, ma pazienza..." Esseri siffatti, oscuri come i pesci degli abissi, Melville dice che solo l'occhio del *profeta,* non quello dello psicologo, è capace di presagirli, di diagnosticarli senza poterne prevenire la folle impresa, "mistero d'iniquità..."

Siamo dunque in grado di classificare i grandi personaggi di Melville. A un polo, i monomaniaci o i demoni che custodiscono una preferenza mostruosa, guidati dalla volontà di nulla: Achab, Claggart, Babo... Ma all'altro polo ci sono gli angeli o i santi ipocondriaci, quasi stupidi, creature di innocenza e di purezza, affetti da una debolezza costitutiva,

[13] Su questa concezione delle due Nature in Sade (la teoria del papa nella *Nuova Justine*), cfr. P. Klossowski, *Sade mon prochain*, Seuil, Paris 1967, p. 137 sgg.; tr. it. *Sade prossimo mio*, SugarCo, Milano 1970, pp. 117-137.

ma anche da una strana bellezza, pietrificati per natura, e che preferiscono... non voler affatto, un nulla di volontà piuttosto che una volontà di nulla (il "negativismo" ipocondriaco). Possono sopravvivere solo diventando pietra, negando la volontà, e si santificano in questa sospensione[14]. Sono Cereno, Billy Budd e soprattutto Bartleby. E quantunque si oppongano sotto ogni aspetto, gli uni traditori innati e gli altri traditi per essenza, gli uni, padri mostruosi che divorano i loro figli, gli altri, figli abbandonati senza padre, tutti errano in uno stesso mondo e formano delle alternanze, proprio come nella scrittura di Melville e anche di Kleist processi stazionari e fissi si alternano a procedimenti di folle velocità: lo *stile* con la sua successione di catatonie e di precipitazioni... E gli uni e gli altri, i due tipi di personaggi, *Achab e Bartleby appartengono a quella Natura prima,* la abitano e la compongono. C'è poi un terzo tipo di personaggio, questa volta dalla parte della legge, guardiano delle leggi divine e umane della natura seconda: è il profeta. Il capitano Delano manca curiosamente dell'occhio del profeta, ma Ismaele in *Moby Dick,* il capitano Vere di *Billy Budd,* l'avvocato di *Bartleby* hanno questa potenza di "Vedere": hanno la capacità di cogliere e di comprendere, per quanto possibile, gli esseri della natura prima, i grandi demoni monomaniaci o i santi innocenti, e talvolta tutti e due.

[14] Cfr. la concezione della santità secondo Schopenhauer, come l'atto attraverso cui la Volontà si nega nella soppressione di ogni particolartà. Pierre Leyris, nella sua seconda prefazione a *Billy Budd* (Gallimard, Paris 1987) ricorda l'interesse profondo di Melville per Schopenhauer. Nietzsche vedeva nel Parsifal il modello del santo schopenhaueriano, una specie di Bartleby. Ma anche secondo Nietzsche, l'uomo preferisce ancora essere un demone piuttosto che un santo: "l'uomo preferisce ancora volere il *nulla*, piuttosto che *non* volere..." (*Genealogia della morale,* Terza dissertazione, § 28).

Tuttavia non mancano a loro volta di ambiguità. Capaci di intuire la Natura prima, che li incanta, nondimeno sono i rappresentanti della natura seconda e delle sue leggi. Incarnano l'immagine paterna: sembrano dei buoni padri, dei padri benevoli (o almeno dei fratelli maggiori protettivi come Ismaele nei confronti di Queequeg). Ma non riescono a fermare i demoni, perché questi sono troppo rapidi per la legge, troppo imprevedibili. E non salvano l'innocente, l'irresponsabile: lo immolano in nome della legge, compiono il sacrificio di Abramo. Sotto la maschera paterna, hanno come una doppia identificazione: con l'innocente per il quale provano un vero amore, ma anche con il demone, poiché rompono, a loro modo, il patto con l'innocente che amano. Tradiscono dunque, ma non allo stesso modo di Achab o Claggart: questi infrangevano la legge, mentre Vere o l'avvocato, in nome della legge, rompono un'intesa implicita e quasi inconfessabile (perfino Ismaele sembra allontanarsi dal fratello selvaggio Queequeg). Essi continuano a prediligere l'innocente che hanno condannato: il capitano Vere morirà mormorando il nome di Billy Budd e le ultime parole dell'avvocato che chiudono il suo racconto saranno: "Ah, Bartleby! Ah, umanità!", mostrando così non una connessione, ma, viceversa, un'alternativa nella quale ha dovuto scegliere contro Bartleby la legge troppo umana. Straziati nelle loro contraddizioni tra le due Nature, tali personaggi sono particolarmente importanti, ma non hanno la statura degli altri due. Sono piuttosto dei Testimoni, dei narratori, degli interpretanti (ecco perché le letture di *Moby Dick* che privilegiano la visione di Ismaele non ci sembrano convincenti). C'è un problema che sfugge a questo terzo tipo di personaggi, un problema più alto che viene regolato tra gli altri due.

L'uomo di fiducia (*The confidence-man,* un po' come si dice Medicine-man, L'Uomo-fiducia) è disseminato di riflessioni di Melville sul romanzo. La prima di queste riflessioni consiste nell'avocarsi il diritto di un irrazionalismo superiore (cap. XIV). Perché il romanziere dovrebbe sentirsi obbligato a spiegare il comportamento dei suoi personaggi e di darne ragione, mentre la vita, per parte sua, non spiega mai nulla e lascia nelle sue creature tante zone oscure, indiscernibili, indeterminate che sfidano ogni chiarimento? È la vita che giustifica, non ha bisogno di essere giustificata. Il romanzo inglese e più ancora il romanzo francese sentono il bisogno di razionalizzare, anche se solo nelle ultime pagine, e la psicologia è senza dubbio l'ultima forma del razionalismo: il lettore occidentale aspetta la battuta finale. In questo senso la psicoanalisi ha rilanciato la pretesa della ragione. Ma se essa non ha risparmiato le grandi opere romanzesche, nessun grande romanziere del suo tempo è riuscito a trovare un vero interesse nella psicoanalisi. L'atto fondativo del romanzo americano, come anche del romanzo russo, è stato di portare il romanzo lontano dalla via della ragione, e di dare vita a personaggi che si reggono nel nulla, sopravvivono solo nel vuoto, custodiscono fino alla fine il loro mistero, e sfidano logica e psicologia. La loro stessa anima, dice Melville, è un "vuoto immenso e terrificante", e il corpo di Achab è una "conchiglia vuota". Se hanno una formula, non è certamente esplicativa, e il PREFERISCO DI NO resta una formula cabalistica come quella dell'uomo del sottosuolo che non può impedire che 2 più 2 faccia 4, ma che non vi si RASSEGNA (preferisce di non 2 più 2 fare quattro). Quel che conta per un grande romanziere, che sia Melville, Dostoevskij, Kafka o Musil, è che le cose restino enigmatiche e tuttavia non arbitrarie: insomma, una nuova logica, in tutto e per tutto una logica, ma che non ci ricondu-

ce più alla ragione e coglie l'intimità della vita e della morte. Il romanziere ha l'occhio del profeta, non lo sguardo dello psicologo. Per Melville, le tre grandi categorie di personaggi appartengono a questa nuova logica quanto essa appartiene a loro. Il romanzo non ha bisogno di essere giustificato più di quanto ne abbia la vita, dal momento che raggiunge la Zona cercata, la zona iperborea, lontano dalle regioni temperate[15]. Di ragione, a dire il vero, non ce n'è, essa esiste solo a frammenti. Melville in *Billy Budd* definisce i monomaniaci come i Signori della ragione, e questo perché sono così difficili da sorprendere; ma è perché il loro delirio è d'azione, e si servono della ragione, la asservono ai loro fini particolari, molto poco ragionevoli in verità. E gli ipocondriaci sono gli Esclusi della ragione, senza che si possa sapere se se ne escludano da se stessi, per ottenere ciò che essa non può dare loro, l'indiscernibile, l'innominabile con cui potranno confondersi. Anche i profeti infine sono solo i Naufraghi della ragione: se Vere, Ismaele o l'avvocato si aggrappano così tenacemente alle rovine della ragione, di cui tentano invano di riformare l'integrità, è perché hanno *visto* tanto, e quanto hanno visto li ha colpiti per sempre.

Ma una seconda osservazione di Melville (cap. XLIV) introduce una distinzione essenziale tra i personaggi del romanzo. Melville dice che innanzi tutto non bisogna confondere i veri *Originali* con i personaggi semplicemente notevoli o singolari, particolari. I personaggi particolari, infatti, che possono essere molto numerosi in un romanzo, hanno caratteristiche che determinano la loro forma, proprietà

[15] Il confronto fra Musil e Melville dovrebbe riguardare i quattro punti che seguono: la critica della ragione ("Principio di ragione insufficiente"); la denuncia della psicologia ("questo grande buco che chiamano anima"); la nuova logica ("l'altro stato"); la Zona iperborea ("il Possibile").

che compongono la loro immagine; essi sono influenzati dal loro ambiente, e gli uni dagli altri, tanto che le loro azioni e reazioni obbediscono a leggi generali, salvaguardando ogni volta un valore particolare. Altrettanto proprie gli sono le frasi che pronunciano; ma ciò non significa che esse non obbediscano alle leggi generali della lingua. Di originali al contrario, non si sa neppure se ce ne siano in assoluto, a parte il Dio primordiale, ed è già molto quando se ne incontra uno. Non si vede, dichiara Melville, come un romanzo possa implicarne diversi. Ogni originale è una potente Figura solitaria che travalica ogni forma spiegabile: scaglia tratti d'espressione fiammeggianti che manifestano la caparbietà di un pensiero senza immagine, di una domanda senza risposta, di una logica estrema e senza razionalità. Non hanno nulla di generale, e non sono particolari; sfuggono la conoscenza, sfidano la psicologia. Anche le parole che pronunciano travalicano le leggi generali della lingua ("i presupposti"), tanto quanto le semplici particolarità del discorso, perché sono come le vestigia o le proiezioni di una lingua originale, unica, prima, e portano il linguaggio intero al limite del silenzio e della musica. Bartleby non ha nulla di particolare e nulla di generale, è un Originale.

Gli originali sono esseri della Natura prima, ma non sono separabili dal mondo o dalla natura seconda e vi esercitano il loro effetto: ne rivelano il vuoto, l'imperfezione delle leggi, la mediocrità delle creature particolari, il mondo come mascherata (ciò che Musil a sua volta chiamerà "azione parallela"). Il ruolo dei profeti, appunto, loro che non sono degli originali, è di essere i soli a riconoscerne la scia nel mondo e lo scompiglio indicibile che vi introducono. L'originale, dice Melville, non subisce l'influenza dell'ambiente, ma al contrario, getta su ciò che lo circonda una livida luce bianca simile a quella che

"accompagna nella Genesi il cominciamento delle cose". Di questa luce, gli originali sono a volte la sorgente immobile, come il gabbiere in cima all'albero, Billy Budd impiccato ben legato, che "sale" al chiarore dell'alba, Bartleby in piedi nell'ufficio dell'avvocato, e altre volte il tragitto fulmineo, il movimento troppo rapido perché l'occhio normale possa seguirlo, la folgore di Achab o di Claggart. Sono le due grandi Figure originali che si ritrovano ovunque in Melville, Panoramica e Carrellata, processo stazionario e velocità infinita. E sebbene questi siano i due elementi del ritmo – e che delle pause ritmino il movimento, e dei lampi scaturiscano dall'immobile –, non è forse la contraddizione a separare gli originali, i loro due tipi? Cosa vuole dire Jean-Luc Godard quando, in nome del cinema, afferma che tra una carrellata e una panoramica c'è un "problema morale"? A quanto pare è questa differenza a far sì che un grande romanzo non possa implicare che un solo originale. I romanzi mediocri non hanno mai potuto creare il minimo personaggio originale, ma come potrebbe, il più grande romanzo, crearne più di uno alla volta? Achab *o Bartleby*... È come per le grandi Figure del pittore Bacon che confessa di non avere ancora trovato il modo di riunirne due in uno stesso quadro[16]. E tuttavia Melville lo troverà. Se rompe il silenzio per scrivere alla fine *Billy Budd,* è perché questo ultimo romanzo, sotto l'occhio penetrante del capitano Vere, riunisce i due originali, il demoniaco e il pietrificato: il problema non era quello di collegarli con un intrigo, cosa facile e senza conseguenze per cui bastava che

[16] Cfr. Francis Bacon, *L'art de l'impossible,* I, Skira, Genève 1976, p. 123. E Melville diceva: "Per la stessa ragione che c'è un solo pianeta per orbita, così non può esserci che un solo personaggio originale in un'opera di inventiva. Due creerebbero un conflitto e determinerebbero il caos" (*L'uomo di fiducia*, tr. it. in *Opere scelte*, I, Mondadori, Milano 1982, p. 1104).

uno fosse la vittima dell'altro, ma di farli stare insieme nel quadro (se in *Benito Cereno* vi si era già cimentato, era stato in una maniera imperfetta, sotto lo sguardo miope e confuso di Delano).

Qual è dunque il problema supremo che ossessiona l'opera di Melville? Probabilmente riconciliare i due originali, ma per questo anche *riconciliare l'originale con l'umanità seconda,* l'inumano con l'umano. Che non vi siano dei buoni padri è provato del resto dal capitano Vere e dall'avvocato. Vi sono solo padri mostruosi e insaziabili, e figli senza padre, pietrificati. L'umanità può esser salvata e gli originali riconciliati solo nella dissoluzione, nel disfacimento della funzione paterna. Perciò è un grande momento quando Achab, invocando i fuochi di Sant'Elmo, scopre che anche il padre è un figlio perduto, un orfano, mentre il figlio, figlio di nessuno o di tutti, un fratello[17]. Come dirà Joyce, la paternità non esiste, è un vuoto, un nulla, o piuttosto, una zona di incertezza abitata dai fratelli, dal fratello e dalla sorella. È necessario far cadere la maschera del padre caritatevole affinché la Natura prima si riappacifichi e Achab e Bartleby, Claggart e Billy Budd si riconoscano, liberando nella violenza degli uni e nello stupore degli altri il frutto di cui erano gravidi, il rapporto fraterno puro e semplice. Melville non cesserà di sviluppare l'opposizione radicale tra la fraternità e la carità cristiana o la filantropia paterna. Liberare l'uomo della funzione paterna, dare origine all'uomo nuovo o l'uomo senza particolarità, riunificare l'originale e l'umanità costituendo una società dei fratelli come

[17] Cfr. R. Durand, *Melville, signes et métaphores* cit., p. 153. Jean-Jacques Mayoux diceva: "Sul piano personale, la questione del padre è per il momento aggiornata, se non liquidata... Ma non riguarda solo lui. Siamo tutti orfani. E ora è il tempo della fratellanza". (*Melville par lui-même*, Seuil, Paris 1958, p. 109.)

nuova universalità. Questo vuol dire che nella società dei fratelli l'alleanza sostituisce la filiazione e il patto di sangue la consanguineità. L'uomo è effettivamente fratello di sangue dell'uomo e, la donna, sua sorella di sangue: per Melville è la *comunità dei celibi* a trascinare i suoi membri in un divenire illimitato. *Un* fratello, *una* sorella ancor più veri per il fatto di non essere più il proprio, la propria, essendo sparita ogni "proprietà". Passione bruciante più profonda dell'amore, poiché senza più sostanza né qualità, traccia una zona di indiscernibilità nella quale percorre tutte le intensità in tutti i sensi, si estende fino al rapporto omosessuale tra fratelli e passa attraverso il rapporto incestuoso tra fratello e sorella. È un rapporto misteriosissimo quello che afferra Pierre e Isabelle, quello che travolge Heathcliff e Chatherine in *Cime tempestose*, uno dopo l'altro, Achab e Moby Dick: "Non so di che cosa siano fatte le nostre anime, ma la mia e la sua sono identiche; ...il mio amore per Heathcliff è simile alle rocce eterne ai piedi degli alberi; fonti di poca gioia visibile, ma necessarie... Io sono Heathcliff – lui è sempre, sempre nella mia mente, non come un piacere, così come io non sono sempre un piacere per me, ma come il mio stesso essere..."

Come potrebbe realizzarsi questa comunità? Come potrebbe essere risolto il problema più alto? Ma non lo è già da sé, appunto perché non è personale, ma è storico, geografico, politico? Non è una questione individuale o particolare, ma collettiva; è la questione di un popolo, o piuttosto di tutti i popoli. Non si tratta di un fantasma edipico, ma di un programma politico. Lo scapolo di Melville, Bartleby, come quello di Kafka, deve trovare il "luogo delle sue passeggiate", l'America. L'americano è colui che si è liberato della funzione paterna inglese, è il figlio di un padre sbriciolato, figlio di tutte le nazioni. Già prima dell'indipendenza, gli americani pensano a una combinazione di Stati, alla forma di Stato compatibile con la loro vocazione; ma la loro vocazione non è quella di ricostituire un "vecchio segreto di Stato", una nazione, una famiglia, un'eredità, un padre, bensì innanzi tutto quella di costituire un universo, una società di fratelli, una federazione di uomini e di beni, una comunità di individui anarchici, ispirata da Jefferson, Thoreau, Melville. Prendiamo la dichiarazione di *Moby Dick* (cap. XXVI): se l'uomo è il fratello dell'uomo, se è degno di "fiducia", non lo è in quanto appartiene ad una nazione o in quanto proprietario o azionario, ma lo è solo in quanto Uomo, quando ha perso quei caratteri che costituiscono la sua "violenza", la sua "idiozia", la sua "abiezione", quando non ha più coscienza di sé se non sotto i tratti di una "dignità democratica" che considera tutte le particolarità come altrettante macchie d'ignominia che suscitano angoscia o compassione. L'America è il potenziale dell'uomo senza particolarità, l'Uomo originale. Già in *Redburn* (cap. XXX): "Non si può versare una goccia di sangue americano senza versare il sangue del mondo intero. Inglese, francese, tedesco, danese o scozzese che sia, l'europeo che deride un americano deride un fratello e, quando lo chiama Raca corre il rischio di essere giudicato male. Noi non siamo una tribù ristretta di uomini con un'identità nazionale bigotta come quella degli ebrei, il cui sangue è stato degradato dal tentativo stesso di nobilitarlo, chiusa in se stessa nella pratica di matrimoni tra appartenenti alla stessa razza... Più che una nazione, siamo un mondo: come Melchisedec, dobbiamo poter riconoscere il mondo intero come nostro capostipite, altrimenti ci ritroviamo senza padre né madre... Siamo gli eredi di ogni tempo e dividiamo la nostra eredità con tutte le nazioni..."

La rappresentazione del proletario nel XIX secolo si presenta così: l'avvento dell'uomo comunista o la società dei

compagni, il futuro Soviet, poiché senza proprietà, senza famiglia né nazione non c'è altra determinazione se non quella di uomo, *Homo tantum.* Ma è, con altre modalità, anche la rappresentazione dell'americano, e i tratti dell'uno e dell'altro si mescolano o si sovrappongono spesso. L'America pensava di fare una rivoluzione la cui forza sarebbe stata l'immigrazione universale, gli emigrati di tutti i paesi; mentre la Russia bolscevica penserà di farne una la cui forza potesse essere l'universale proletarizzazione, "proletari di tutto il mondo...": due forme della lotta di classe. Sicché, il messianismo del XIX secolo ha due teste, e si esprime tanto nel *pragmatismo* americano come nel socialismo russo.

Non si comprende il pragmatismo se vi si vede una teoria filosofica sommaria fabbricata dagli americani. In compenso, si comprende la novità del pensiero americano se si vede nel pragmatismo un tentativo di trasformare il mondo, di pensare un mondo nuovo, un uomo nuovo, nell'atto stesso in cui *si fanno.* La filosofia occidentale era il cranio o lo Spirito paterno che si realizzava nel mondo come totalità e in un soggetto conoscente come proprietario. Non è proprio al filosofo occidentale che si indirizza la scherzosa ingiuria di Melville: "mascalzone metafisico"? Contemporaneo del trascendentalismo americano (Emerson, Thoreau), Melville schizza già i tratti del pragmatismo che ne sarà la continuazione. In primo luogo è l'affermazione di un mondo in *svolgimento,* come *arcipelago.* Non si tratta nemmeno di un puzzle, i cui pezzi adattandosi ricostruirebbero un tutto, piuttosto di un muro di pietre libere, non cementate, in cui ogni elemento vale per se stesso, ma anche in rapporto agli altri: gruppi isolati e relazioni fluttuanti, isole e inter-isole, punti mobili e linee sinuose, perché la verità ha sempre dei "bordi frastagliati". Non un cranio, ma un cordone di vertebre, un midollo spina-

le; non un abito uniforme, ma un mantello d'arlecchino, magari bianco su bianco, un *patchwork* a prosecuzione infinita, a raccordo multiplo, come la giacca di Redburn, di White Jacket o del grande Cosmopolita: l'invenzione americana per eccellenza, perché gli americani hanno inventato il *patchwork* nello stesso senso in cui si dice che gli svizzeri hanno inventato l'orologio a cucù. Ma per questo occorre anche che il soggetto conoscente, l'unico proprietario, ceda il posto ad una comunità di esploratori, i fratelli dell'arcipelago appunto, e che sostituiscano la conoscenza con la fede o piuttosto con la "fiducia": non fede in un altro mondo, ma fiducia in questo mondo e tanto nell'uomo che in Dio: "tenterò l'ascensione di Ofo con la speranza, non con la fede... andrò per la mia strada..."

Il pragmatismo è questo doppio principio di arcipelago e di speranza[18]. Che cosa deve essere la comunità degli uomini perché la verità sia possibile? *Truth* e *trust.* Il pragmatismo, come già Melville, non cesserà di lottare sui due fronti: contro le particolarità che contrappongono gli uomini e alimentano una irrimediabile diffidenza; ma anche contro l'Universale o

[18] Jaworski ha analizzato nei particolari questo mondo come arcipelago e questa esperienza come *patchwork.* Tali temi si ritroveranno in tutto il pragmatismo e in particolare nelle più belle pagine di William James: il mondo come "sparato a bruciapelo da una pistola". Ciò non è separabile dalla ricerca di una nuova comunità umana. In *Pierre o delle ambiguità,* l'opuscolo misterioso di Plotinus Plinlimmon può apparire già come il manifesto di un pragmatismo assoluto. Sulla storia del pragmatismo in generale, filosofico e politico, si rinvia a Gérard Deladalle, *La philosophie américaine,* Editions Universitaires, Paris 1987: Royce è particolarmente importante per il suo "pragmatismo assoluto", per la sua "grande comunità di Interpretazione" che riunisce gli individui. Vi sono qui molti echi melvilliani. E lo strano trio di Royce, l'Avventuriero, il Beneficiario e l'Assicuratore, sembra per certi aspetti derivare dal trio di Melville, il Monomaniaco, l'Ipocondriaco e il Profeta; o anche rimandare ai personaggi dell'*Uomo di fiducia,* che ne prefigurerebbero già la versione comica.

il Tutto, la fusione delle anime in nome del grande amore o della carità. Che cosa resta allora alle anime, quando esse non si aggrappano più a delle particolarità, che cosa le trattiene allora dal fondersi in un tutto? Resta loro esattamente la propria originalità, ossia un suono che ciascuna *rende,* come un ritornello al limite del linguaggio, ma che rende solo quando si mette in cammino (o in mare) con il corpo, quando conduce la propria vita senza cercare la sua salvezza, quando intraprende il viaggio incarnato senza fini particolari e incontra allora l'altro viaggiatore, che riconosce dal suono. Lawrence diceva essere questo il nuovo messianismo o l'apporto democratico della letteratura americana: contro la morale europea della salvezza e della carità, una morale della vita in cui l'anima non si compie che mettendosi in cammino, senz'altro fine, esposta a tutti i contatti, non tentando mai di salvare altre anime, scostandosi da quelle che rendono un suono troppo autoritario o lamentoso, formando con i propri simili degli accordi anche fuggitivi e incerti, senz'altro adempimento se non la libertà, sempre pronta a liberarsi per compiersi[19]. La fraternità secondo Melville o Lawrence è una faccenda per anime originali: forse incomincia solo con la morte del padre o di Dio, ma non ne deriva, è tutt'altra cosa – "Tutte le sottili simpatie dell'anima multiforme, dal più amaro odio all'amore più passionale".

Occorre una nuova prospettiva, il prospettivismo ad arcipelago, che coniughi panoramica e carrellata come nelle *Isole incantate.* Occorrono una buona percezione, udito e vista come dimostra *Benito Cereno,* e il "percetto", cioè una percezione in divenire, deve sostituire il concetto. Occorre una nuova comunità, i cui membri siano capaci di "fiducia", ossia di fede in se stessi, nel mondo e nel divenire. Bartleby il celibe deve intraprendere il suo viaggio e trovare la sorella insieme alla quale consumare i biscotti allo zenzero, la nuova ostia. Benché Bartleby viva rinchiuso nello studio senza mai uscire, non scherza affatto quando, all'avvocato che gli propone nuove occupazioni, risponde: "si resta troppo al chiuso..." E se gli si impedisce di fare il suo viaggio, allora il suo posto non è altro che la prigione dove muore di "disobbedienza civile", come dice Thoreau, "il solo luogo dove un uomo libero potrà soggiornare con onore". William e Henry James sono pur fratelli, e *Daisy Miller,* la nuova ragazza americana, non chiede che un po' di fiducia, e si lascia morire perché non ottiene quel poco che chiedeva. E Bartleby che cosa chiedeva all'avvocato, se non un po' di fiducia, mentre questi gli risponde con la carità, la filantropia e tutte le maschere della funzione paterna? La sola scusa dell'avvocato è che indietreggia davanti al divenire in cui Bartleby, con la sua semplice esistenza, rischia di trascinarlo: già corrono le *voci...* L'eroe del pragmatismo non è l'uomo d'affari che ha avuto successo, è Bartleby, è Daisy Miller, Pierre e Isabelle, il fratello e la sorella.

I pericoli della "società senza padri" sono stati spesso denunciati, ma non c'è pericolo più grande del ritorno del padre[20]. A questo riguardo, non si può separare il fallimento delle due rivoluzioni, l'americana e la sovietica, il pragmatismo e la dialettica. L'emigrazione universale non è riuscita

[19] D.H. Lawrence, *Whitman*, tr. it. in *Classici americani*, Feltrinelli, Milano 1991. Questo libro contiene anche due celebri studi su Melville. A Melville come a Whittman, Lawrence rimprovera di essere incappati in quel che essi stessi denunciavano; tuttavia, afferma, è proprio grazie a loro che la letteratura americana traccia la via.

[20] Cfr. Il libro di Alexander Mitscherlich, Vers la société sans pères Gallimard, Paris 1969; tr. it. *Verso una società senza padre*, Feltrinelli, Milano, 1970, con un punto di vista psicoanalitico che resta indifferente ai movimenti della storia e che ancora invoca i benefici della Costituzione paterna inglese.

meglio della proletarizzazione universale. Per la prima, la guerra di Secessione è già la fine, come lo sarà la liquidazione dei Soviet per la seconda. Nascita di una nazione, restaurazione dello Stato-nazione e i padri mostruosi ritornano al galoppo, mentre i figli senza padri ricominciano a morire. Immagini di carta, è il destino sia dell'Americano che del Proletario. Ma come molti bolscevichi sentivano fin dal 1917 le potenze diaboliche che bussavano alla porta, i pragmatisti e ancora prima Melville, vedevano sopraggiungere la mascherata che avrebbe travolto la società dei fratelli. Molto prima di Lawrence, Melville e Thoreau diagnosticavano il male americano, il nuovo cemento che restaura il muro, l'autorità paterna e l'immonda carità. Per questo Bartleby si lascia morire in prigione. Fin dall'inizio, è Benjamin Franklin, l'ipocrita *Mercante di parafulmini,* che istalla la prigione magnetica americana. La nave-città ricostituisce la legge più oppressiva, e la fraternità rimane solo tra i gabbieri quando se ne stanno immobili in cima agli alberi (*Giacchetta Bianca*). La grande comunità dei celibi è solo una compagnia di gaudenti, lungi quindi dall'impedire al celibe ricco di sfruttare le povere, pallide operaie, ricostituendo le due figure non-riconciliate del padre mostruoso e delle figlie orfane (*Il Paradiso degli scapoli e il Tartaro delle fanciulle*). Continuamente in Melville compare l'imbroglione americano. Quale potenza maligna ha fatto del *trust* una compagnia altrettanto crudele dell'abominevole "nazione universale" fondata dall'Uomo dei cani, nelle *Isole Incantate*? *L'Uomo di fiducia,* in cui culmina la critica melvilliana della carità e della filantropia, mette in scena una serie di personaggi ambigui che sembrano emanare da un "Grande Cosmopolita" dal vestito di *pacthwork,* e che chiedono... solo un po' di fiducia umana per compiere una truffa multipla e dilagante.

Sono forse falsi fratelli inviati da un padre diabolico per restaurare il suo potere sugli Americani *troppo creduli*? Ma il romanzo è così complesso che si potrebbe dire il contrario: questa lunga teoria di truffatori sarebbe la versione comica dei fratelli autentici, così come gli americani *troppo diffidenti* li vedono, o piuttosto, come sono ormai diventati incapaci di vederli. Questa schiera di personaggi, sino al misterioso bambino della fine, è forse la società dei Filantropi che dissimulano il loro progetto demoniaco, ma forse anche la comunità dei fratelli che i Misantropi non sanno più riconoscere a colpo d'occhio. Infatti, anche in mezzo al suo fallimento, la rivoluzione americana continua a rilanciare i suoi frammenti, continua a far fuggire qualcosa sulla linea dell'orizzonte; perfino a spingersi sulla luna, a tentare di trapassare il muro, a riprendere la sperimentazione, a trovare una fraternità in questa impresa, una sorella in questo divenire, una musica nella lingua che balbetta, un suono puro e accordi sconosciuti in tutto il linguaggio. Quel che Kafka dirà delle "piccole nazioni", Melville l'ha già detto della grande nazione americana, in quanto deve essere appunto il *patchwork* di tutte le piccole nazioni. Quel che Kafka dirà delle letterature minori, Melville l'ha già detto della letteratura americana del suo tempo: poiché ci sono pochi autori in America e poiché la popolazione è ad essi indifferente, lo scrittore non è nella condizione di affermarsi come maestro riconosciuto; ma, anche nello scacco, resta ancora di più il portatore di una *enunciazione collettiva,* che non appartiene più alla storia letteraria e che è in grado di preservare i diritti di un popolo futuro o di un divenire umano[21].

[21] Cfr. il testo di Melville sulla letteratura americana in *Hawthorne e i suoi muschi;* tr. it. in *Tutte le opere*, VII, Mursia, Milano 1992, pp. 98-103. Da confrontare con il testo di Kafka, *Diari* cit., pp. 280-282.

Vocazione schizofrenica: anche catatonico e anoressico, Bartleby non è il malato, bensì il medico di un'America malata, il *Medicine-man*, il nuovo Cristo o il fratello di noi tutti.

Giorgio Agamben
Bartleby o della contingenza

Nam simul cum cathedra creavit Deus tabulam quamdam ad scribendum, que tantum grossa erat quantum posset homo ire in mille annis. Et erat tabula illa de perla albissima et extremitas eius undique de rubino et locus medius de smaragdo. Scriptum verum in ea existens totum erat purissime claritatis. Respiciebat namque Deus in tabulam illam centum vicibus die quolibet et quantiscumque respiciebat vicibus, construebat et destruebat, creabat et occidebat... Creavit namque Deus cum predicta tabula pennam quamdam claritatis ad scribendum, que habebat in se longitudinis quantum posset homo ire in VC annis et tantumdem ex latitudine quidem sua. Et ea creata, precepit sibi Deus ut scriberet. Penna vero dixit: "Quid scribam"? At ille respondens: "Tu scribes sapienciam meam et creaturas omnes meas a principio mundi usque ad finem".

Libro della Scala, cap. XX

Come scrivano, Bartleby appartiene a una costellazione letteraria, la cui stella polare è Akakij Akakievic ("là, in quelle copiature, era per lui in qualche maniera racchiuso tutto il mondo... certe lettere erano le sue favorite e quando ci arrivava perdeva addirittura la testa"), al cui centro stanno i due astri gemelli Bouvard e Pécuchet ("buona idea nutrita in segreto da entrambi...: copiare") e all'altro estremo della quale splendono le luci bianche di Simon Tanner ("io sono scrivano" è la sola identità che egli rivendica) e del principe Miskyn, che può riprodurre senza sforzo qualsiasi calligrafia. Più in là, come un breve codazzo di asteroidi, gli anomini cancellieri dei tribunali kafkiani. Ma vi è anche una costellazione filosofica di Bartleby, ed è possibile che soltanto questa contenga la cifra della figura che l'altra si limita a tracciare.

Lo scriba, o della creazione

I.I. Il lessico bizantino che va sotto il nome di *Suda* riporta, alla voce *Aristotele,* questa singolare definizione: "Aristotele era lo scriba della natura, che intinge la penna nel pensiero". Nelle sue note alla traduzione dell'Edipo sofocleo, Hölderlin cita senz'alcun motivo apparente questo passo, sovvertendolo attraverso una minima correzione: "Aristotele era lo scriba

della natura, che intinge la penna benevola (*eunoun* invece di *eis noun*)". Le *Etimologie* di Isidoro ne conoscono una versione differente, che risale a Cassiodoro: "Aristoteles, quando perihermeneias scriptabat, calamum in mente tingebat" (Aristotele, quando scriveva il trattato sull'interpretazione – una delle opere logiche fondamentali dell'*organon* – intingeva la penna nella mente). In un caso come nell'altro, decisiva non è tanto l'immagine dello scriba della natura (che si trova già in Attico), quanto il fatto che il *nous,* il pensiero o la mente, sia paragonato a un calamaio in cui il filosofo intinge la propria penna. L'inchiostro, la goccia di tenebra con cui il pensiero scrive, è il pensiero stesso.

Da dove proviene questa definizione, che ci presenta la figura fondamentale della tradizione filosofica occidentale nelle umili vesti di uno scriba e il pensiero come un atto, anche se molto particolare, di scrittura? Vi è un solo testo nell'intero *corpus* aristotelico in cui incontriamo un'immagine in qualche modo simile, che può aver fornito lo spunto a Cassiodoro o all'ignoto metaforista; essa non appartiene, però all'*organon* logico, ma al trattato sull'anima. È il passo del libro terzo (430 a) in cui Aristotele paragona il *nous,* l'intelletto o pensiero in potenza, a una tavoletta per scrivere su cui nulla è ancora scritto: "come su una tavoletta per scrivere (*grammateion*) in cui nulla è scritto in atto, così avviene nel *nous*".

Nella Grecia del quarto secolo a.c., la scrittura mediante inchiostro su un foglio di papiro non era l'unica pratica corrente; più comunemente, soprattutto per uso privato, si scriveva incidendo con uno stilo una tavoletta coperta da un sottile strato di cera. Giunto a un punto cruciale del suo trattato, al momento di indagare la natura del pensiero in potenza e il modo del suo passaggio all'atto dell'intellezione, è all'esempio di un oggetto di questo genere che Aristotele fa ricorso, probabilmente a quella stessa tavoletta su cui andava in quel momento annotando i suoi pensieri. Molto più tardi, quando la scrittura con calamo e inchiostro era ormai la pratica dominante e l'immagine aristotelica rischiava di apparire antiquata, qualcuno la modernizzò nel senso poi registrato da *Suda.*

I.2. Nella tradizione della filosofia occidentale, l'immagine ebbe fortuna. Rendendo *grammateion* con *tabula rasa,* il primo traduttore latino del *De anima* la consegnò a una nuova storia che doveva sfociare, da una parte, nel "foglio bianco" di Locke ("supponiamo che al principio la mente sia quel che si chiama un foglio bianco, privo di ogni carattere, senz'alcuna 'idea'") e dall'altra, nell'incongrua espressione "far tabula rasa". L'immagine conteneva, infatti, la possibilità di un equivoco, che certamente ha contribuito al suo successo. Già Alessandro di Afrodisia aveva notato che non di un *grammateion* avrebbe dovuto parlare il filosofo, ma, più precisamente, della sua *epitēdeiotēs,* cioè del sottile strato di cera sensibile che lo ricopre e sul quale lo stilo scalfisce i caratteri (nei termini dei traduttori latini, non di *tabula rasa,* ma di *rasura tabulae).* L'osservazione (per insistere sulla quale Alessandro aveva speciali ragioni) era comunque esatta. La difficoltà, che Aristotele cerca di aggirare con l'immagine della tavoletta, è, infatti, quella della pura potenza del pensiero e di come sia concepibile il suo passaggio all'atto. Poiché se il pensiero avesse già in sé una qualche forma determinata, fosse sempre già qualcosa (com'è una cosa la tavoletta per scrivere), esso si manifesterebbe necessariamente nell'oggetto intellegibile e farebbe così ostacolo alla sua intellezione. Per

questo, Aristotele ha cura di precisare che il *nous* "non ha altra natura che quella di essere in potenza e, prima di pensare, non è in atto assolutamente nulla".

La mente è, dunque, non una cosa, bensì un essere di pura potenza e l'immagine della tavoletta per scrivere su cui nulla è ancora scritto serve appunto a rappresentare il modo in cui esiste una pura potenza. Ogni potenza di essere o di fare qualcosa è, infatti, per Aristotele, sempre anche potenza di non essere o di non fare (*dynamis mē einai, mē energhein*), senza di che la potenza trapasserebbe già sempre nell'atto e si confonderebbe con esso (secondo la tesi dei Megarici che Aristotele confuta esplicitamente nel libro *Theta* della *Metafisica*). Questa "potenza di non" è il cardine segreto della dottrina aristotelica sulla potenza, che fa di ogni potenza di per se stessa una impotenza (*tou autou cai cata to auto pasa dynamis adynamía* – *Met.* 1046a, 32). Come l'architetto mantiene la sua potenza di costruire anche quando non la mette in atto e come il suonatore di cetra è tale perché può anche non suonare la cetra, così il pensiero esiste come una potenza di pensare *e* di non pensare, come una tavoletta incerata su cui nulla è ancora scritto (l'intelletto possibile dei filosofi medievali). E come lo strato di cera sensibile a un tratto è scalfito dallo stilo dello scriba, così la potenza del pensiero, che in sé non è qualcosa, lascia avvenire l'atto dell'intelligenza.

I.3. A Messina, fra il 1280 e il 1290, Abraham Abulafia compose quei trattati cabalistici che, rimasti manoscritti per secoli nelle biblioteche europee, dovevano essere solo nel nostro secolo restituiti all'attenzione dei non specialisti da Gershom

Scholem e da Moshe Idel. Qui la creazione divina è concepita come un atto di scrittura, in cui le lettere rappresentano, per così dire, il veicolo materiale attraverso il quale il verbo creatore di Dio – assimilato a uno scriba che muove la sua penna – s'incorpora alle cose create. "Il segreto che sta all'origine della schiera delle creature è la lettera dell'alfabeto e ogni lettera è un segno che si riferisce alla creazione. Come lo scriba tiene in mano la sua penna e, per mezzo di essa, trae qualche goccia dalla materia dell'inchiostro, prefigurando nella sua mente la forma che vuole dare alla materia – tutti gesti nei quali la mano dello scriba è la sfera vivente che muove la penna inanimata che le serve da strumento per far scorrere l'inchiostro sulla pergamena che rappresenta il corpo, supporto della materia e della forma – così atti simili vengono compiuti nelle sfere superiori e inferiori della creazione, come chi ha intelligenza può intendere da sé, perché è proibito dirne di più".

Abulafia era un lettore di Aristotele e, come ogni ebreo colto del suo tempo, leggeva il filosofo attraverso le traduzioni e i commenti arabi. Ora il problema dell'intelletto passivo e del suo rapporto con l'intelletto agente o poetico (che Aristotele nel *De anima* aveva liquidato con poche enigmatiche frasi) aveva sollecitato particolarmente l'acume dei *falasifa* (così venivano chiamati nell'Islam i discepoli di Aristotele). Proprio il principe dei *falasifa*, Avicenna, aveva concepito la creazione del mondo come un atto dell'intelligenza divina che pensa se stessa. Anche la creazione della sfera sublunare (che, nel processo emanazionista che Avicenna ha in mente, è opera dell'ultimo degli angeli-intelligenza, che non è altri che l'intelletto agente di Aristotele) non poteva perciò che esemplarsi sul modello del pensiero che pensa se stesso e, in questo modo, lascia essere le molteplici creature. Ogni atto di creazione (come ben sapevano i poeti d'amore del duecento, che

trasformarono in donne gli angeli di Avicenna) è un atto di intelligenza e, viceversa, ogni atto d'intelligenza è un atto di creazione, lascia essere qualcosa. Ma, appunto nel *De anima,* Aristotele aveva rappresentato l'intelletto in potenza come una tavoletta su cui nulla è scritto. Conseguentemente, Avicenna, in quel suo meraviglioso trattato sull'anima che i medievali conoscevano come *Liber VI naturalium*, si serve dell'immagine della scrittura per illustrare le varie specie o gradi dell'intelletto possibile. Vi è una potenza (che egli chiama *materiale*), che somiglia alla condizione di un bambino che potrà certo un giorno imparare a scrivere, ma che non sa ancora nulla della scrittura; vi è, poi, una potenza (che egli chiama *facile* o *possibile*), che è come quella di un bambino che comincia a familiarizzarsi con la penna e l'inchiostro e sa appena tracciare le prime lettere; vi è, infine, una potenza compiuta o perfetta, che è quella di uno scriba perfettamente padrone dell'arte di scrivere, nel momento in cui non scrive (*potentia scriptoris perfecti in arte sua, cum non scripserit*). Nella tradizione araba successiva, la creazione fu perciò assimilata a un atto di scrittura e l'intelletto agente o poetico, che illumina quello passivo e lo fa passare all'atto, venne perciò identificato con un angelo, il cui nome è Penna (*Qalam*).

Non è un caso, quindi, se, tracciando, nella città santa, il piano dell'opera cui avrebbe lavorato fino alla morte, *Le illuminazioni della Mecca,* il grande sufi andaluso Ibn-Arabi decise di dedicare il secondo capitolo alla "scienza delle lettere" (*'ilm al-hurûf*). Questa scienza, che tratta dei gradi gerarchici delle vocali e delle consonanti e delle loro corrispondenze nei nomi divini, segna, infatti, nel processo della conoscenza, il passaggio dall'inesprimibile all'esprimibile e, in quello della creazione, il passaggio dalla potenza all'atto. L'esistenza, l'essere puro, che per gli scolastici è semplicemente

ineffabile, è definita da Ibn-Arabi come "una lettera di cui tu sei il senso" e il passaggio dalla potenza all'atto della creazione è rappresentato graficamente come il *ductus* che intreccia in un solo gesto le tre lettere *alif-lam-mim*:



La prima parte di questo grafema, la lettera, *alif*:



significa la discesa dell'essere in potenza verso l'attributo, la seconda, *lam*:



l'estensione dell'attributo verso l'atto e la terza, *mim*:



la discesa dell'atto verso la manifestazione.

L'equiparazione fra la scrittura e il processo della creazione è qui assoluta. Lo scriba che non scrive (di cui Bartleby è l'ultima, stremata figura) è la potenza perfetta, che solo un nulla separa ormai dall'atto di creazione.

I.4. Chi muove la mano dello scriba per farla passare all'atto della scrittura? Secondo quali leggi avviene il transito dal possibile al reale? E se vi è qualcosa come una possibilità

o potenza, che cosa, dentro o fuori di essa, la dispone all'esistenza? È su queste domande che si produsse, nell'Islam, la rottura fra i *motecallemim*, cioè i teologi sunniti, e i *falasifa*. Contro questi, che tenevano fisso lo sguardo nella tavoletta per scrivere di Aristotele e indagavano i principi e le leggi secondo i quali, nell'atto creativo, il possibile, che esiste nella mente divina o in quella dell'artefice, accade o non accade, gli ashariti, che rappresentano la corrente dominante dell'ortodossia sunnita, sostengono un'opinione che non soltanto distrugge i concetti stessi di causa, legge, principio, ma rende anche vano ogni discorso sul possibile e sul necessario, minando così la base stessa della ricerca dei *falasifa*. Gli ashariti concepiscono, infatti, l'atto di creazione come un'incessante e istantanea produzione di accidenti miracolosi, privi di ogni potere di agire gli uni sugli altri e, quindi, sottratti a ogni legge e a ogni rapporto causale. Quando il tintore immerge il panno candido nel bagno di indigo o quando il fabbro tempra la lama nel fuoco, non è la tintura che penetra nel tessuto per colorarla né il calore che si propaga al metallo rendendolo incandescente; piuttosto è Dio stesso che stabilisce una coincidenza abituale, ma, in sé, puramente miracolosa, per cui il colore bruno si produce nel panno nel momento in cui è immerso nell'indigo e l'incandescenza nel metallo ogni volta che è temprato nel fuoco. "Così, quando lo scriba muove la penna, non è lui a muoverla, ma questo movimento è solo un accidente che Dio crea nella mano: Dio ha stabilito come abitudine che il movimento della mano coincida con quello della penna, e questo col prodursi della scrittura, senza che per questo la mano abbia una qualunque influenza causale nel processo, poiché l'accidente non può agire su un altro accidente... Per il movimento della penna, Dio crea, dunque, quattro accidenti, che non sono assolutamente causa l'uno

dell'altro, ma semplicemente coesistono insieme. Il primo accidente è la mia volontà di muovere la penna; il secondo, è la mia potenza di muovermi; il terzo, il movimento stesso della mano; il quarto, infine, il movimento della penna. Così, quando l'uomo vuole qualcosa e la fa, ciò significa che è stata prima creata per lui la volontà, poi la facoltà di agire e, in ultimo, l'azione stessa."

Non si tratta qui semplicemente di una diversa concezione dell'atto creativo rispetto a quella dei filosofi; ciò che i teologi vogliono è spezzare per sempre la tavoletta per scrivere di Aristotele, cancellare dal mondo ogni esperienza della possibilità. Ma il problema della potenza, espunto dalla sfera umana, si trasferisce in quella divina. Per questo Ghazali, che, quand'era un brillante professore nella *madrasa* di Bagdad, aveva tenacemente sostenuto, nel libro che s'intitola *L'autodistruzione dei filosofi*, la posizione degli ashariti, più tardi, nel corso dei suoi vagabondaggi sulla moschea della Roccia a Gerusalemme o sui minareti di Damasco, è costretto a misurarsi nuovamente con l'immagine dello scriba. Nel *Ravvivamento delle scienze religiose* egli compone così l'apologo sulla potenza divina che comincia: "Un illuminato dalla luce di Dio scorse un foglio di carta vergato di nero inchiostro e gli chiese: 'come mai tu, che eri prima di accecante candore, ora sei coperto di neri segni? Perché la tua faccia si è annerita?'". Sei ingiusto con me, risponde la carta, poiché non sono stata io a annerire il mio volto. Interroga l'inchiostro, che senza ragione si è mosso dal calamaio per spargersi su di me. L'uomo si rivolge allora all'inchiostro per avere spiegazioni, ma questi risponde rimandandolo alla penna, che lo ha strappato dalla sua tranquilla dimora per esiliarlo sul foglio. Interrogata a sua volta, la penna lo rimanda alla mano che, dopo averla sgrossata e crudelmente divisa nella punta, l'ha

immersa nell'inchiostro. La mano, che dice di non essere altro che carne e misere ossa, lo invita a rivolgersi alla Potenza che l'ha mossa; la Potenza alla Volontà e questa alla Scienza, finché, di rimando in rimando, l'illuminato giunge alla fine di fronte agli impenetrabili veli della Potenza divina, dai quali una voce terribile grida: "A Dio non si chiede conto di quello che fa, mentre a voi sarà chiesto conto".

Il fatalismo islamico (cui deve il suo nome la figura più buia fra gli abitatori dei *Lager* nazisti, il "musulmano") non ha dunque la sua radice in un atteggiamento di rassegnazione, ma, al contrario, nella limpida fede nell'operazione incessante del miracolo divino. Certo è, tuttavia, che dal mondo dei *motecallemim* (e dei loro corrispondenti fra i teologi cristiani) la categoria della possibilità è stata comunque cancellata, ogni potenza umana destituita di fondamento. Vi è solo l'inspiegabile movimento della penna divina, e nulla che lo lasci presagire o che l'attenda sulla tavoletta per scrivere. Contro questa assoluta demodalizzazione del mondo, i *falasifa* restano fedeli al legato di Aristotele. Nella sua intenzione più profonda, la filosofia è, infatti, una ferma rivendicazione della potenza, la costruzione di un'esperienza del possibile come tale. Non il pensiero, ma la potenza di pensare; non la scrittura, ma il candido foglio è ciò che essa a ogni costo non vuole dimenticare.

I.5. E tuttavia proprio la potenza è la cosa più difficile da pensare. Poiché se la potenza fosse sempre e soltanto potenza di fare o essere qualcosa, noi non potremmo allora mai sperimentarla come tale, ma, secondo la tesi megarica, essa esisterebbe solo nell'atto che la realizza. Un'esperienza della

potenza come tale è possibile solo se la potenza è sempre anche potenza di *non* (fare o pensare qualcosa), se la tavoletta per scrivere *può non* essere scritta. Ma proprio qui tutto si complica. Com'è possibile, infatti, pensare una potenza di non pensare? Cosa significa, per una potenza di non pensare, passare all'atto? E se la natura del pensiero è di essere in potenza, che cosa penserà?

Nel libro *Lambda* della *Metafisica* (1074b, 15-35), nel punto in cui tratta della mente divina, è a queste aporie che Aristotele si urta:

> La questione del pensiero implica alcune aporie. Esso sembra essere il più divino dei fenomeni, ma il suo modo di essere è problematico. Se, infatti, non pensa nulla (se, cioè, si attiene alla sua potenza di non pensare), che cosa avrà di venerabile? Sarà come uno che dorme. Se invece esso pensa in atto qualcosa, sarà subordinato a questo, dal momento che il suo essere non è il pensiero in atto, ma la potenza; esso non sarà l'essere più nobile, perché riceverà la sua eccellenza dal pensiero in atto (sarà, cioè, determinato da altro che dalla sua propria essenza, che è di essere potenza). E, tanto se la sua potenza è il pensiero in potenza (il *nous*) che se essa è, invece, il pensiero in atto (*noēsis*), che cosa pensa? O se stesso, o qualcos'altro. Se pensa qualcos'altro, penserà o sempre la stessa cosa o sempre altro. Ma non vi è forse differenza fra pensare il bene e pensare quello che capita? È evidente, dunque, che penserà la cosa più divina e venerabile, e senza mutamento... D'altra parte, se esso non è pensiero in atto, ma potenza di pensare, è ragionevole che la continuità del pensare gli riuscirà faticosa. Inoltre è chiaro che, in questo caso, vi sarebbe qualcosa di più eccellente del pensiero, e, cioè, il pensato; infatti il pensare e il pensiero in atto appartengono anche a colui che pensa le cose più vili. Se questo dev'essere evitato (vi sono cose, infatti, che è meglio non vedere), il pensiero in atto non potrà essere il

bene più alto. Dunque esso pensa se stesso, se è il più eccellente, e il pensiero è pensiero del pensiero.

L'aporia è qui che il pensiero supremo non può né pensare nulla né pensare qualcosa, né restare in potenza né passare all'atto, né scrivere né non scrivere. Ed è per sfuggire a questa aporia che Aristotele enuncia la sua celebre tesi sul pensiero che pensa se stesso, che è una sorta di punto medio fra pensare nulla e pensare qualcosa, fra potenza e atto. Il pensiero che pensa se stesso non pensa un oggetto né pensa nulla: pensa una pura potenza (di pensare e di non pensare); e sommamente divino e beato è ciò che pensa la sua propria potenza.

Ma l'aporia, appena sciolta, torna subito a riannodarsi. Che cosa significa, infatti, per una potenza di pensare pensare se stessa? Come si può pensare in atto una pura potenza? Come può una tavoletta per scrivere su cui nulla è scritto rivolgersi a se stessa, *impressionarsi*?

Riflettendo, nel suo commento al *De anima*, sull'enigma della *tabula rasa* e sul pensiero che pensa se stesso, Alberto Magno si sofferma precisamente su queste domande. Averroé, col quale egli dichiara di "concordare in tutto" e che pure aveva assegnato al pensiero in potenza il rango più alto, facendone un essere unico e comune a tutti gli individui, aveva trattato sbrigativamente proprio questo punto decisivo. Eppure la tesi aristotelica secondo cui l'intelletto stesso è intellegibile non poteva essere intesa nello stesso senso in cui si dice di un qualsiasi oggetto che esso è intellegibile. L'intelletto in potenza non è, infatti, una cosa; esso non è che l'*intentio* attraverso cui qualcosa è inteso, non è che una pura conoscibilità e ricettività (*pura receptibilitas*) e non un oggetto conosciuto. Anticipando la tesi wittgensteiniana sull'impossibilità del metalinguaggio, Alberto vede con chiarezza che dire che una

intellegibilità intende se stessa non può significare reificarla, scinderla in una metaintelligenza e in una intelligenza-oggetto. La scrittura del pensiero non è quella di una penna che una mano estranea muove a scalfire la duttile cera: piuttosto, nel punto in cui la potenza del pensiero si rivolge a se stessa e la pura ricettività sente, per così dire, il proprio non sentire, in quel punto – scrive Alberto – "è come se le lettere si scrivessero da sole sulla tavoletta" (*et hoc simile est, sicut si diceremus quod litterae scriberent seipsas in tabula*).

1.6. È un luogo comune che le tre grandi religioni monoteiste professino concordentemente la creazione del mondo a partire da nulla. I teologi cristiani oppongono così la creazione, che è un *operari ex nihilo,* all'atto dell'artefice, che è, invece, sempre un *facere de materia.* Non meno decisa è la polemica dei rabbini e dei *motecallemim* contro l'opinione, attribuita ai filosofi, secondo la quale è impossibile che Dio abbia creato il mondo da nulla, perché *nihil ex nihilo fit.* Essenziale, ogni volta, è il rifiuto anche soltanto dell'idea che qualcosa come una materia (cioè, un essere in potenza) possa preesistere a Dio. Ma che significa "creare da nulla"? Non appena si guarda più da vicino al problema, tutto si complica e il nulla comincia a somigliare sempre più a un qualcosa, sia pure di molto particolare.

Maimonide che, nella *Guida dei perplessi*, dichiara di professare la creazione da nulla, aveva però davanti agli occhi un passo dell'autorevole *midrash* noto come *Pirké Rabbi Eliezer*, "che turba fortemente il teologo e l'uomo di scienza nella sua fede", perché vi figura qualcosa che non può non far pen-

sare a una materia della creazione. "Da che cosa furono creati i cieli?" vi si legge "Dio prese la luce della sua veste e la stese come un lenzuolo; da lì si svolsero i cieli, com'è stato scritto: 'Egli si avvolge di luce come di una veste, e stende i cieli come un tappeto'". D'altra parte, il versetto del Corano in cui Dio apostrofa la creatura dicendo: "Noi ti abbiamo creato quando tu eri nulla (eri una non-cosa)" provava secondo i Sufi che questa non-cosa non era un puro nulla, dal momento che Dio, nell'atto di creazione, aveva potuto rivolgersi ad essa dicendo: "Che tu sia!".

Il fatto è che, quando i teologi ebrei, arabi o cristiani formularono l'idea di una creazione da nulla, il neoplatonismo era già arrivato a concepire lo stesso principio supremo come il nulla da cui tutto procede. Come avevano distinto due nulla, uno che che supera gli enti per così dire dall'alto, e uno che li oltrepassa verso il basso, così i neoplatonici distinsero due materie, una incorporea e una corporea, che è come il fondo oscuro ed eterno degli esseri intellegibili. Cabalisti e mistici spinsero all'estremo questa tesi e, con la loro consueta radicalità, affermarono senza mezzi termini che il nulla, da cui procede la creazione, è Dio stesso. L'essere (anzi, il super-essere) divino è il nulla degli enti, e solo calandosi, per così dire, in questo nulla Dio ha potuto creare il mondo. Nel *De divisione naturae,* Scoto Eriugena, commentando il versetto del Genesi *terra autem erat inanis et vacua et tenebrae erant super faciem abyssi,* lo riferisce alle idee o cause primordiali di tutti gli esseri che sono eternamente generate nella mente di Dio; ed è solo discendendo in queste tenebre e in questo abisso che la Divinità crea il mondo e, insieme, se stessa (*descendens vero in principiis rerum ac velut se ipsam creans in aliquo inchoat esse*).

Il problema che è qui in questione è, in verità, quello dell'esistenza in Dio di una possibilità o potenza. Dal momento che, secondo Aristotele, ogni potenza è anche potenza di non, i teologi, pur affermando l'onnipotenza divina, erano, insieme, costretti a negare a Dio ogni potenza di essere e di volere. Se in Dio vi fosse, infatti, una potenza di essere, egli potrebbe anche non essere, e ciò contraddirebbe la sua eternità; d'altra parte, se egli potesse non volere ciò che vuole, potrebbe allora volere il non-essere e il male, e questo equivarrebbe a introdurre in lui un principio di nichilismo. Pur avendo in sé una potenza virtualmente illimitata – concludono i teologi – Dio è però vincolato alla sua volontà e non può fare o volere altro da ciò che ha voluto: la sua volontà, come il suo essere, è, per così dire, assolutamente priva di potenza.

Proprio la potenza divina è, invece, l'oscura materia che mistici e cabalisti presuppongono alla creazione. L'atto di creazione è la discesa di Dio in un abisso che non è altro che quello della sua propria potenza e impotenza, del suo potere e del suo poter non. Anzi, nella radicale formulazione di Davide di Dinant, la cui dottrina fu condannata come eretica nel 1210, Dio, il pensiero e la materia sono una cosa sola e quest'abisso indifferenziato è il nulla da cui il mondo procede e su cui eternamente poggia. 'Abisso' non è qui una metafora: come Böhme affermerà senza mezzi termini, esso è, in Dio, la vita stessa delle tenebre, la radice divina dell'inferno, in cui il nulla eternamente si genera. Solo nel punto in cui riusciamo a calarci in questo Tartaro e a far esperienza della nostra stessa impotenza, diventiamo capaci di creare, diventiamo *poeti.* E il più difficile, in questa esperienza, non sono il nulla e la sua tenebra, in cui pure molti restano per sempre imprigionati – il più difficile è esser capaci di annientare questo nulla per far essere, da nulla, qualcosa. "La lode appartiene a Dio" scrive Ibn-Arabi all'inizio delle sue *Illuminazioni*, "che ha fatto esistere le cose dal nulla e ha annientato il nulla".

La formula, o della potenza

II.1. È a questa costellazione filosofica che Bartleby, lo scrivano, appartiene. Come scriba che ha cessato di scrivere, egli è la figura estrema del nulla da cui procede ogni creazione e, insieme, la più implacabile rivendicazione di questo nulla come pura, assoluta potenza. Lo scrivano è diventato la tavoletta per scrivere, non è ormai nient'altro che il suo foglio bianco. Non stupisce, quindi, che egli dimori così ostinatamente nell'abisso della possibilità e non sembri avere la più piccola intenzione di uscirne. La nostra tradizione etica ha spesso cercato di aggirare il problema della potenza riducendolo nei termini della volontà e della necessità: non quello che *puoi*, ma quello che *vuoi* o *devi* è il suo tema dominante. È quanto l'uomo di legge non cessa di ricordare a Bartleby. Quando, alla sua richiesta di recarsi all'ufficio postale ("Fa' un salto all'ufficio postale, non vuoi?"), Bartleby oppone il solito *preferirei di no*, l'uomo di legge si affretta a tradurlo in "Non *vuoi* ?" (*You* will *not?*); ma Bartleby precisa, con la sua voce "mite e ferma": *preferisco di no* (*I prefer not* è la sola variante, che compare tre volte, della formula abituale: *I would prefer not to.* Se Bartleby rinuncia al condizionale, è solo perché gli preme eliminare ogni traccia del verbo volere, sia pure nel suo uso modale). E quando l'uomo di legge cerca onestamente, a suo modo, di comprendere lo scrivano, le letture cui si dedica non lasciano dubbi quanto alle categorie di cui intende servirsi: *Edwards sulla volontà* e *Priestley sulla necessità*. Ma la potenza non è la volontà e l'impotenza non è la necessità: malgrado la "sensazione salutare" che quelle letture gli ispirano, le sue categorie restano senza presa su Bartleby. Credere che la volontà abbia potere sulla potenza, che il passaggio all'atto sia il risultato di una decisione che mette fine all'ambiguità della potenza (che è sempre potenza di fare e di non fare) – questa è precisamente la perpetua illusione della morale.

I teologi medievali distinguevano in Dio una *potentia absoluta*, secondo la quale egli può fare qualunque cosa (anche, secondo alcuni, il male, anche fare che il mondo non sia mai esistito, oppure restituire a una fanciulla la verginità perduta) e una *potentia ordinata,* secondo la quale egli può fare soltanto quello che si accorda con la sua volontà. La volontà è il principio che consente di mettere ordine nel caos indifferenziato della potenza. Così, se è vero che Dio avrebbe potuto mentire, spergiurare, incarnarsi in una donna o in un animale invece che nel Figlio, tuttavia egli non ha voluto farlo, né poteva volerlo, e una potenza senza volontà è del tutto ineffettuale, non può mai passare all'atto.

Bartleby revoca in questione precisamente questa supremazia della volontà sulla potenza. Se Dio (almeno *de potentia ordinata*) può veramente solo ciò che vuole, Bartleby può soltanto senza volere, può solo *de potentia absoluta.* Ma la sua potenza non è, per questo, ineffettuale, non resta inattuata per un difetto di volontà: al contrario, essa eccede da ogni parte la volontà (la propria come quella degli altri). Rovesciando la battuta di Karl Valentin ("averne voglia, questo lo volevo, ma non me la sono sentita di poterlo"), di lui si potrebbe dire che è riuscito a potere (e a non potere) senza assolutamente volerlo. Di qui l'irriducibilità del suo "preferirei di no". Non è che egli non *voglia* copiare o che *voglia* non lasciare l'ufficio – soltanto *preferirebbe* non farlo. La formula, tanto puntigliosamente ripetuta, distrugge ogni possibilità di costruire un rap-

porto fra potere e volere, fra *potentia assoluta* e *potentia ordinata.* Essa è la formula della potenza.

II.2. Gilles Deleuze ha analizzato il carattere particolare della formula, accostandola a quelle espressioni che i linguisti definiscono agrammaticali, come *he danced his did* in Cummings o *j'en ai un de pas assez* e attribuendo a questa segreta agrammaticalità il suo potere devastante: "la formula sconnette le parole e le cose, le parole e le azioni, ma anche gli atti linguistici e le parole: essa recide il linguaggio da ogni referenza, secondo la vocazione assoluta di Bartleby, *essere un uomo senza referenza,* colui che sorge e scompare, senza referenza né a sé né ad altro". Jaworski, per parte sua, ha osservato che la formula non è né affermativa né negativa, che Bartleby "non accetta né rifiuta, avanza e si ritira nel suo stesso avanzare"; ovvero, come suggerisce Deleuze, che essa apre una zona di indiscernibilità fra il sì e il no, il preferibile e il non preferito. Ma anche, nella prospettiva che qui ci interessa, fra la potenza di essere (o di fare) e la potenza di non essere (o di non fare). È come se il *to* che la conclude, che ha carattere anaforico, perché non rimanda direttamente a un segmento di realtà, ma a un termine precedente dal quale soltanto può trarre il suo significato, si assolutizzasse invece fino a perdere ogni riferimento, rivolgendosi, per così dire, sulla frase stessa: anafora assoluta, che gira su di sé, senza più rimandare né a un oggetto reale né a un termine anaforizzato (*I would prefer not to prefer not to...*).

Da dove proviene la formula? Si è citato, come possibile precursore, un passo della lettera a Hawthorn, in cui Melville

fa l'elogio del no contro il sì (*For all men who say yes, lie; and all men who say no – why, they are in the happy condition of judicious, unincumbered travelers in Europe; they cross the frontiers into Eternity with nothing but a carpetbag – that is to say, the Ego*). Il riferimento non potrebbe essere più fuor di luogo; Bartleby non consente, ma nemmeno semplicemente rifiuta, e nulla gli risulta più estraneo del pathos eroico della negazione. C'è una sola formula in tutta la storia della cultura occidentale che si mantiene in bilico con altrettanta decisione tra l'affermare e il negare, l'accettazione e il rifiuto, il mettere e il levare. Morfologicamente e semanticamente prossima alla litania dello scrivano, la formula è registrata, tra l'altro, in un testo che, nel XIX secolo, era familiare a ogni uomo colto: le *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio. Si tratta dell'*ou mallon,* il non piuttosto, il termine tecnico con cui gli scettici esprimevano il loro pathos più proprio: l'*epochē,* lo stare in sospeso.

"Gli scettici" scrive Diogene nella vita di Pirrone "usano questa espressione né positivamente (*theticōs)* né negativamente (*anaireticōs*), come quando, refutando un argomento, dicono: 'Scilla esiste non piuttosto (*ou mallon)* della Chimera'". Il termine non va, però, nemmeno inteso come un vero e proprio comparativo: "Gli scettici tolgono, infatti, anche lo stesso 'non piuttosto'; come, infatti, la provvidenza esiste non più di quanto non esista, così anche il 'non piuttosto' è non più che non è". Sesto Empirico ribadisce altrettanto puntigliosamente questo particolare statuto autoreferenziale dell'*ou mallon*: "Come la proposizione 'ogni discorso è falso' dice che, insieme alle altre proposizioni, anch'essa è falsa, così la formula 'non piuttosto' dice che essa stessa è non piuttosto che non è... Ed anche se questa espressione si presenta come un'affermazione o una negazio-

ne, non è, però, in questo senso che noi la impieghiamo, bensì in modo indifferente (*adiaforōs*) e in un senso abusivo (*catacresticōs*)".

Non si potrebbe caratterizzare con più precisione il modo in cui lo scrivano si serve della sua ostinata formula. Ma l'analogia può essere proseguita anche in un'altra direzione. Dopo aver commentato il significato dell'espressione *ou mallon*, Sesto aggiunge: "Ed ecco la cosa più importante: nell'enunciato di questa espressione, lo scettico dice il fenomeno e annuncia il pathos senz'alcuna opinione (*apaggellei to pathos adoxastōs*). Benché non sia generalmente registrata come tale, anche quest'ultima espressione (*pathos apaggellein*) è un termine tecnico del lessico scettico. L'incontriamo infatti nuovamente con lo stesso valore in un altro passo degli *Schizzi pirroniani*: "Quando diciamo 'tutto è incomprensibile', non intendiamo affermare che ciò che i dogmatici cercano è per natura incomprensibile, ma ci limitiamo ad annunciarne la passione (*to eautou pathos apaggellontes*)".

Aggello, apaggello sono i verbi che esprimono la funzione dell'*aggelos*, del messaggero, che porta semplicemente un messaggio senz'aggiungervi nulla ovvero dichiara performativamente un evento (*polemon apaggellein* vale: dichiarare la guerra). Lo scettico non si limita a opporre l'afasia alla *phasis*, il silenzio al discorso, ma sposta il linguaggio dal registro della proposizione, che predica qualcosa di qualcosa (*legein ti cata tinos*), a quello dell'annuncio, che non predica alcunché di nulla. Mantendosi nell'*epochē* del 'non piuttosto', il linguaggio si fa angelo del fenomeno, puro annuncio della sua passione. Come precisa l'avverbio *adoxastōs*, passione non indica qui nulla di soggettivo; il pathos è purificato da ogni *doxa*, da ogni parvenza soggettiva, è puro annuncio dell'apparire, intimazione dell'essere senz'alcun predicato.

In questa luce, la formula di Bartleby mostra tutta la sua pregnanza. Essa iscrive colui che la pronuncia nella stirpe degli *aggeloi*, dei messaggeri. Uno di questi è il Barnaba kafkiano, di cui si dice che "forse non era che un messaggero e ignorava il contenuto delle lettere che gli erano affidate, ma anche il suo sguardo, il suo sorriso, la sua andatura sembravano un messaggio, sebbene egli ne fosse inconsapevole". Come messaggero, Bartleby "è stato spedito per un qualche misterioso disegno da una provvidenza onnisciente, che un semplice mortale non può sondare". Ma se, tenendosi caparbiamente in bilico tra l'accettazione e il rifiuto, la negazione e la posizione, la formula che egli ripete predica nulla di nulla e toglie, alla fine, anche se stessa, qual è il messaggio che egli è venuto a portarci, che cosa annuncia la formula?

II. 3. "Gli scettici intendono per potenza-possibilità (*dynamis*) una qualsiasi contrapposizione dei sensibili e degli intellegibili: in questo modo, in virtù dell'equivalenza che si trova nell'opposizione delle parole e delle cose, noi perveniamo all'*epochē*, allo stare in sospeso, che è una condizione in cui non possiamo né porre né negare, né accettare né rifiutare". Secondo questa singolare notizia di Sesto, gli scettici vedevano nello stare in sospeso non una semplice indifferenza, ma l'esperienza di una possibilità o di una potenza. Ciò che si mostra nella soglia tra essere e non essere, tra sensibile e intellegibile, tra parola e cosa, non è l'abisso incolore del nulla, ma lo spiraglio luminoso del possibile. Potere significa: né porre né negare. Ma in che modo ciò che-è-non-più-che-non-è conserva ancora in sé qualcosa come una potenza?

Leibniz ha espresso una volta la potenza originaria dell'essere nella forma di un principio, che si suole definire 'principio di ragione sufficiente'. Esso suona: *ratio est cur aliquid sit potius quam non sit,* "vi è una ragione per cui qualcosa esiste piuttosto che non esistere". In quanto non si lascia ricondurre né al polo dell'essere né a quello del nulla, la formula di Bartleby (come il suo archetipo scettico) revoca in questione questo "più forte di tutti i principi" facendo leva proprio sul *potius,* sul piuttosto che ne articola la scansione. Estraendolo a forza dal suo contesto, essa emancipa la potenza (*potius,* da *potis,* vale "più potente") tanto dalla sua connessione a una *ratio*, che dalla sua subordinazione all'essere. Commentando il principio di ragione sufficiente, che il suo maestro Leibniz aveva lasciato senza dimostrazione, Wolff spiega che la nostra ragione ripugna ad ammettere che qualcosa possa avvenire senza una ragione. Se si toglie, infatti, questo principio, "il mondo vero" egli scrive "si trasforma in un mondo di favola, in cui la volontà degli uomini funge da ragione per ciò che avviene (*mundus verus abit in mundum fabulosum, in quo voluntas hominis stat pro ratione eorum, quae fiunt).* Il *mundus fabulosus*, di cui qui si tratta, è "quella favola assurda che raccontano le vecchie e che nella nostra lingua vernacola si chiama *Scharaffenland*, paese di Cuccagna... Hai voglia di una ciliegia, ed ecco che al tuo comando appare un ciliegio carico di frutti maturi. A un tuo ordine, il frutto vola verso la tua bocca, e, se così vuoi, si divide in aria a metà, in modo da lasciar cadere il nocciolo e le parti guaste, perché tu non abbia a sputarli. Piccioni allo spiedo svolazzano in cielo e spontaneamente si ficcano nella bocca di chi ha fame". Ciò che veramente ripugna alla mente del filosofo non é, però, che volontà e capriccio prendano il posto della ragione nella sfera delle cose, quanto il fatto che, in questo modo, la *ratio* viene

eliminata anche dal regno della volontà e della potenza. "Non solo non vi è più alcun principio della possibilità né alcun principio dell'attualità esterno all'uomo, ma nemmeno la volontà ha più alcun principio per il suo volere, bensì è indifferente a volere qualsiasi cosa. Quindi nemmeno vuole perché desidera (*ideo nimirum vult, quia libet*): non v'è, infatti, alcuna ragione perché voglia questo piuttosto che quello". Non è vero, dunque, che tolto il principio di ragione, l'arbitrio degli uomini prende il posto della *ratio*, trasformando il mondo vero in favola; è vero precisamente il contrario, cioè che anche la volontà, eliminata la *ratio*, va in rovina insieme con essa.

Nell'ascetico *Scharaffenland,* in cui Bartleby è di casa, vi è solo un *piuttosto* compiutamente liberato da ogni *ratio*, una preferenza e una potenza che non servono più ad assicurare la supremazia dell'essere sul nulla, ma esistono senza ragione nell'indifferenza fra essere e nulla. L'indifferenza di essere e nulla non è, però, un'equivalenza fra due principi opposti, ma il modo di essere di una potenza che si è purificata da ogni ragione. Leibniz negava al possibile ogni autonoma *puissance pour se faire exister*, che andava cercata fuori di esso, in Dio in quanto essere necessario, cioè 'esistentificante' (*Est ergo causa cur existentia praevaleat non-existentiae, seu ens necessarium est existentificans*). Sovvertito da cima a fondo, il principio leibniziano assume invece ora la forma affatto bartlebiana: "il non esservi ragione per cui qualcosa esiste piuttosto che non esistere è l'esistenza di qualcosa non piuttosto che nulla". Alla *boutade* del principe di Danimarca, che risolve ogni problema nell'alternativa fra essere e non essere, la formula dello scrivano oppone un terzo termine, che li trascende entrambi: il piuttosto (o il non piuttosto). Questa è l'unica lezione cui egli si attiene. E, come l'uomo di legge sembra intuire a un certo punto, quella di Bartleby è la prova più

estrema in cui una creatura possa rischiarsi. Perché attenersi al nulla, al non-essere, è certamente difficile: ma è l'esperienza propria di quell'ospite ingrato, il nichilismo, col quale siamo ormai da tempo entrati in familiarità. E attenersi soltanto all'essere e alla sua necessaria positività, anche questo è difficile: ma non è appunto il senso del complicato cerimoniale dell'onto-teo-logica occidentale, la cui morale è segretamente solidale con l'ospite che vorrebbe scacciare? Essere capaci, in una pura potenza, di sopportare il 'non piuttosto' al di là dell'essere e del nulla, dimorare fino all'ultimo nell'impotente possibilità che li eccede entrambi – questa è la prova di Bartleby. Il verde paravento che isola il suo scrittoio traccia il perimetro di un laboratorio in cui la potenza, tre decenni prima di Nietzsche e in tutt'altro senso, allestisce l'esperimento in cui, sciogliendosi dal principio di ragione, si emancipa tanto dall'essere che dal non-essere e crea la sua propria ontologia.

L'esperimento, o della decreazione

III.1. A proposito di Robert Walser, Walter Lüssi ha inventato il concetto di "esperimento senza verità", cioè di un'esperienza caratterizzata dal venir meno di ogni relazione alla verità. La poesia di Walser è "poesia pura" *(reine Dichtung)*, perché "rifiuta nel senso più ampio di riconoscere l'essere di qualcosa come qualcosa". Occorre allargare questo concetto a paradigma dell'esperienza letteraria. Poiché non solo nella scienza, ma anche nella poesia e nel pensiero si allestiscono esperimenti. Questi non concernono semplicemente, come gli

esperimenti scientifici, la verità o la falsità di un'ipotesi, il verificarsi o il non-verificarsi di qualcosa, ma mettono in questione l'essere stesso, prima o al di là del suo essere vero o falso. Questi esperimenti sono senza verità, perché in essi ne va della verità.

Quando Avicenna, proponendo la sua esperienza dell'"uomo volante", smembra e disorganizza pezzo a pezzo nell'immaginazione il corpo di un uomo per provare che, così frantumato e sospeso a mezz'aria, egli può ancora dire: "io sono", che l'esistente puro è l'esperienza di un corpo senza più parti né organi; quando Cavalcanti descrive l'esperienza poetica come la trasformazione del corpo vivente in un automa meccanico ("I' vo come colui ch'è fuor di vita | che pare, a chi lo sguarda, ch'omo | sia fatto di rame o di pietra o di legno | che si conduca solo per maestria") o quando Condillac dischiude alla sua statua di marmo l'odorato ed essa "non è più che odore di rosa"; quando Dante desoggettivizza l'io del poeta in una terza persona ("I' mi son *un*"), in un omonimo generico che funge soltanto da scriba al dettato d'amore, o quando Rimbaud dice: "io è un altro"; quando Kleist evoca il corpo perfetto della marionetta come paradigma dell'assoluto e Heidegger sostituisce all'io psico-somatico un essere vuoto e inessenziale, che è soltanto i suoi modi di essere e ha possibilità solo nell'impossibile, occorre ogni volta prendere sul serio gli "esperimenti senza verità" in cui essi ci invitano a calarci. Colui che vi si avventura, rischia, infatti, non tanto la verità dei propri enunciati, quanto il modo stesso del suo esistere e compie, nell'ambito della sua storia soggettiva, una mutazione antropologica a suo modo altrettanto decisiva di quanto fu, per il primate, la liberazione della mano nella stazione eretta, o, per il rettile, la trasformazione degli arti anteriori che lo mutò in uccello.

Di questa specie è l'esperimento che Melville affida a Bartleby. Se la posta in gioco in un esperimento scientifico può essere definita dalla domanda: "a che condizioni qualcosa potrà verificarsi o, invece, non verificarsi, essere vero oppure falso?", quella qui in questione risponde piuttosto a una domanda del tipo: "a che condizioni qualcosa potrà verificarsi *e* (cioè: nello stesso tempo) non verificarsi, essere vero non più che non esserlo?". Solo all'interno di un'esperienza che abbia reciso, in questo modo, ogni rapporto con la verità, col sussistere o col non sussistere di stati di cose, il "preferirei di no" di Bartleby acquista tutto il suo senso (o, se si vuole, il suo non-senso). La formula richiama irresistibilmente alla mente la proposizione con cui Wittgenstein, nella conferenza sull'etica, esprime la sua esperienza etica per eccellenza: "mi meraviglio per il cielo comunque esso sia", ovvero: "sono al sicuro, qualunque cosa accada". All'esperienza di una tautologia, cioè di una proposizione che è impenetrabile alle condizioni di verità, perché è sempre vera ("il cielo è azzurro o non azzurro"), corrisponde, in Bartleby, l'esperienza del *poter* esser vero e, insieme, non vero di qualcosa. Se nessuno si sognerebbe di verificare la formula dello scrivano, ciò è perché l'esperimento senza verità non riguarda l'essere in atto o meno di qualcosa, ma esclusivamente il suo essere in potenza. E la potenza, in quanto può essere o non essere, è per definizione sottratta alle condizioni di verità e, innanzitutto all'azione del "più forte di tutti i principi", il principio di contraddizione.

Un essere, che può essere e, insieme, non essere, si chiama, in filosofia prima, contingente. L'esperimento, in cui Bartleby ci rischia, è un esperimento *de contingentia absoluta.*

III. 2. Negli *Elementi di diritto naturale*, Leibniz riassume in questo schema le figure della modalità:

possibile		potest	
impossibile	est quicquid	non potest	fieri (seu verum
necessarium		non potest non	verum esse)
contingens		potest non	

La quarta figura, il contingente, che può essere o non essere, e, nella sua opposizione al necessario, coincide con lo spazio della libertà umana, ha dato luogo al maggior numero di difficoltà. Se l'essere conservasse, infatti, in ogni tempo e senza limiti la sua potenza di non essere, da una parte il passato stesso potrebbe essere in qualche modo revocato e, dall'altra, nessun possibile passerebbe mai all'atto né potrebbe permanere in esso. Le aporie della contingenza sono, perciò, tradizionalmente temperate da due principi. Il primo, che si potrebbe definire **principio di irrevocabilità del passato** (o di irrealizzabilità della potenza nel passato) è posto da Aristotele sulle labbra del poeta tragico Agatone: "Riguardo al passato non vi è volontà. Per questo nessuno vuole che Troia sia stata saccheggiata, perché nessuno decide su ciò che è stato, ma solo su ciò che sarà ed è possibile; ciò che è stato non può, infatti, non essere stato. Per questo Agatone ha ragione di dire: 'Dio non ha potere su questa sola cosa: fare che non siano le cose fatte' (*Eth. Nic.*, 1139b, 6-10)". È il principio che i latini esprimevano nella formula: *factum infectum fieri nequit* e che, nel *De coelo*, Aristotele riarticola in termini di impossibilità di realizzare la potenza del passato: "non c'è alcuna potenza dell'esser stato, ma solo dell'essere e dell'avvenire".

Il secondo principio, strettamente intrecciato al primo, è quello di **necessità condizionata**, che limita la forza della contingenza rispetto all'essere in atto. Aristotele (*De int.*, 19a, 22) lo esprime in questo modo: "è necessario che ciò che è, mentre è, sia, e ciò che non è, mentre non è, non sia". Wolff, che lo compendia nella formula: *quodlibet, dum est, necessario est*, definisce questo principio un *canon tritissimus in philosophia* e lo fonda non a torto sul principio di contraddizione ("È impossibile che A sia e, insieme, non sia"). La stringenza logica di questo secondo principio è, però, almeno rispetto alla potenza, tutt'altro che sicura. Aristotele stesso sembra più volte smentirlo, scrivendo, nella *Metafisica*, che "ogni potenza è, nello stesso tempo (*ama*) potenza per il contrario" e giungendo ad affermare senza riserve che "colui che cammina ha la potenza di non camminare e colui che non cammina quella di camminare" (1047a).

Il fatto è che, come sarà Scoto a chiarire, se vi è contraddizione tra due realtà in atto opposte (essere e non essere *p*), nulla impedisce che qualcosa sia in atto e conservi, tuttavia, nello stesso tempo, la *potenza* di non essere o di essere altrimenti. "Per contingente" egli scrive "io intendo non qualcosa che non è necessario né eterno, ma qualcosa il cui opposto avrebbe potuto avvenire nel momento stesso in cui esso avviene". Così io posso, nello stesso istante, agire in un modo e poter agire altrimenti (o non agire affatto). Scoto chiama anzi volontà non tanto la decisione, quanto l'esperienza della costitutiva e irriducibile coappartenenza di potere e poter non, di volere e volere non. Secondo la formula lapidaria cui egli affida l'unico senso possibile della libertà umana: *experitur qui vult se posse non velle*, colui che vuole fa l'esperienza di poter non volere. La volontà è (come l'inconscio freudiano, con la sua costitutiva ambivalenza) appunto la sola sfera sottratta al

principio di contraddizione: "soltanto la volontà è indifferente ai contrari (*voluntas sola habet indifferentiam ad contraria*)", poiché "ha in suo potere, rispetto a uno stesso oggetto, tanto il volere che il non volere, che pure sono contrari". Senza arretrare di fronte alle conseguenze di questa tesi, Scoto estende il carattere contingente di ogni volere anche alla volontà divina e al suo atto di creazione: "Nello stesso atto di volontà, Dio vuole i contrari, non che essi esistano insieme, perché questo è impossibile, ma egli li vuole insieme; parimenti è attraverso una stessa intuizione o una stessa scienza che egli sa che i contrari non esistono insieme e che, tuttavia, sono conosciuti insieme nello stesso atto conoscitivo, che è un solo atto".

E contro coloro che mettono in dubbio la contingenza, egli propone, con feroce ironia, l'esperimento che era già stato suggerito da Avicenna: "coloro che negano la contingenza dovrebbero essere torturati finché non ammettono che avrebbero anche potuto non esserlo".

III. 3. La contingenza è minacciata da un'altra obiezione, secondo la quale il necessario verificarsi o non verificarsi di un evento futuro retroagisce sul momento della sua previsione, cancellandone la contingenza. È il problema dei "futuri contingenti", che Leibniz, nella *Teodicea*, compendia, ancora un volta nel segno della scrittura, in una secca abbreviatura: "era già vero cento anni fa che oggi scriverò, come tra cento anni sarà vero che oggi ho scritto". Supponiamo che qualcuno dica che domani vi sarà o non vi sarà una battaglia navale. Se l'indomani la battaglia si verifica, era allora già vero il giorno

prima dire che si sarebbe realizzata, il che significa che essa non poteva non realizzarsi; se, viceversa, la battaglia non si verifica, allora era sempre già vero dire che non si sarebbe realizzata, il che significa che la sua realizzazione era impossibile. In entrambi i casi alla contingenza subentrano necessità e impossibilità.

Nella teologia medievale, il problema dei futuri contingenti si lega drammaticamente a quello della prescienza divina, revocando in questione il libero arbitrio della volontà umana, oppure distruggendo la possibilità stessa della rivelazione della volontà divina. Da una parte, una ferrea necessità, che, dal momento che il futuro è necessario, toglie ogni senso alla decisione; dall'altra una contingenza e un'incertezza assolute, che coinvolgono Cristo stesso e gli angeli. "Sudando sangue nel Gethsemani" così argomenta per assurdo la *quaestio biblica* di Richard Fitzralph, professore a Oxford nei primi anni del trecento "Cristo prevedeva la sua morte non più che la continuazione della sua vita e gli angeli in cielo non prevedono la loro eterna beatitudine più di quanto non presentono la loro eterna miseria, perché sanno che, se a Dio piacesse, potrebbero essere per sempre miserabili".

Come impedire l'argomento *de praesenti ad praeteritum* che rovina la contingenza del futuro, senza, però, togliere ogni certezza agli enunciati su di esso? La soluzione di Aristotele è elegante: "che ciascuna cosa sia o non sia è necessario" egli scrive nel *De interpretatione* (19a, 28-32) "come pure che sarà o non sarà; tuttavia non certamente che, avendole separate, si dica che l'una o l'altra è necessaria. Dico, ad esempio, che domani vi sarà una battaglia navale o non vi sarà, tuttavia non è necessario che una battaglia navale si verifichi né che non si verifichi".

La necessità non concerne, cioè, il verificarsi o il non verificarsi dell'evento intesi disgiuntamente, bensì l'alternativa "si

verificherà-e-non-si-verificherà" nel suo insieme. In altre parole, solo la tautologia (in senso wittgensteiniano) "domani vi sarà o non vi sarà una battaglia navale" è necessariamente sempre vera, mentre ciascuno dei due membri dell'alternativa viene restituito alla contingenza, alla sua possibilità di essere e di non essere.

Tanto più inevitabile è, però, in questa prospettiva, tener fermo il principio di necessità condizionata. Per questo Aristotele deve definire il potente-possibile (*dynatos*) in questi termini: "È potente-possibile ciò, per il quale, quando si realizza l'atto di cui è detto avere la potenza, nulla sarà di potente non essere" (*Met.*, 1047a, 24-26). Le ultime tre parole della definizione (*ouden estai adynaton*) non significano, secondo un fraintendimento comune che rende la tesi di Aristotele del tutto triviale, "nulla vi sarà di impossibile" (cioè: è possibile ciò che non è impossibile); piuttosto, come mostra l'analoga definizione del contingente in *Anal. pr.* 32a, 18-20 (anche qui la traduzione corrente va emendata in questo modo: "dico poter avvenire anche il contingente, del quale, posto che, non essendo necessario, esista, nulla sarà per questo di potente non essere"), essa sancisce la condizione alla quale il possibile, che può essere e non essere, può realizzarsi. Il contingente può passare nell'atto solo nel punto in cui depone tutta la sua potenza di non essere (la sua *adynamia*), quando, cioè, in esso, "nulla vi sarà di potente non essere" ed esso potrà, perciò, non non-potere.

Ma come si deve intendere questa nullificazione della potenza di non essere? E che ne è di ciò che poteva non essere, un volta che il possibile si è realizzato?

III.4. Nella *Teodicea*, Leibniz ha giustificato il diritto di ciò che è stato contro ciò che poteva essere e non è stato con un apologo grandioso quanto terribile. Prolungando la storia narrata da Lorenzo Valla nel suo dialogo *De libero arbitrio*, egli immagina che Sesto Tarquinio, insoddisfatto del responso dell'oracolo di Apollo a Delfi, che gli ha annunciato sciagura se vorrà essere re a Roma, si rechi al tempio di Giove a Dodona e accusi il dio di averlo condannato a essere malvagio, chiedendogli di cambiare la sua sorte o, almeno, di confessare il proprio torto. Al rifiuto di Giove, che lo invita ancora una volta a rinunciare a Roma, Tarquinio esce dal tempio e si abbandona al suo destino. Ma il sacerdote di Dodona, Teodoro, che ha assistito alla scena, vuole saperne di più. Recatosi, su consiglio di Giove, nel tempio di Pallade ad Atene, vi cade in un sonno profondo e, in sogno, si vede trasportato in un paese sconosciuto. Qui la dea gli mostra il Palazzo dei Destini, un'immensa piramide dalla cima risplendente e la cui base sprofonda verso il basso all'infinito. Ognuno degli innumerevoli appartamenti che compongono il palazzo rappresenta un destino possibile di Sesto, a cui corrisponde un mondo possibile, ma che non si è realizzato. In uno di questi appartamenti, Teodoro vede Sesto uscire dal tempio di Dodona persuaso dal dio: si reca a Corinto, vi compra un piccolo giardino, vi scopre, coltivandolo, un tesoro e vive felice fino a tarda età, amato e considerato da tutti. In un altro, Sesto è in Tracia, dove sposa la figlia del re e ne eredita il trono, sovrano felice di un popolo che lo venera. In un altro, vive un'esistenza mediocre, ma senza dolore e così via, di appartamento in appartamento, di destino possibile in destino possibile. "Gli appartamenti formavano una piramide e diventavano più belli man mano che, salendo verso la punta, rappresentavano mondi migliori. Giunsero finalmente nel più alto, che terminava la piramide ed era il più splendido di tutti; poiché la piramide aveva un inizio, ma non se ne vedeva la fine; aveva un vertice, ma nessuna base, perché questa si allargava all'infinito. Ciò avviene, spiegò la dea, perché tra un'infinità di mondi possibili, ne esiste uno che è il migliore di tutti, altrimenti Dio non avrebbe deciso di crearlo; ma non ve n'è alcuno che non ne abbia sotto di sé uno meno perfetto: per questo la piramide scende senza fine. Teodoro penetrò nell'appartamento supremo e fu rapito in estasi... Siamo nel vero mondo attuale, gli disse la dea, e voi siete alla sorgente stessa della gioia. Ecco che cosa Giove vi prepara, se continuerete a servirlo fedelmente. Ed ecco Sesto tale qual è e sarà. Esce dal tempio pieno di collera, disprezzando il consiglio degli dei. Lo vedete che corre a Roma, seminando ovunque il disordine e violando la donna del suo amico. Eccolo scacciato insieme al padre, sconfitto, infelice. Se Giove avesse scelto qui un Sesto felice a Corinto o re in Tracia, non sarebbe stato più questo mondo. E, tuttavia, egli non poteva che scegliere questo mondo, che supera in perfezione tutti gli altri, e occupa la punta della piramide".

La piramide dei mondi possibili rappresenta l'intelletto divino, nelle cui idee, scrive altrove Leibniz, "i possibili sono contenuti da tutta l'eternità". La mente di Dio è il carcere piranesiano o, piuttosto, il mausoleo egizio che custodisce nei secoli dei secoli l'immagine di ciò che non è stato, ma avrebbe potuto essere. Ed è in questo immenso mausoleo, dice Leibniz, che il dio, che ha scelto il migliore dei mondi possibili (cioè quello che è massimamente possibile, perché contiene il maggior numero di eventi fra loro compossibili), torna qualche volta in visita, "per darsi il piacere di ricapitolare le cose e confermare la sua scelta, della quale non può mancare

di rallegrarsi". È difficile immaginare qualcosa di più farisaico di questo demiurgo che contempla tutti gli increati mondi possibili per compiacersi della sua unica scelta. Poiché, per farlo, egli deve chiudere le proprie orecchie all'incessante lamentazione che, attraverso le infinite stanze di questo inferno barocco della potenza, si leva da tutto ciò che poteva essere e non si è realizzato, da tutto ciò che avrebbe potuto essere altrimenti e ha dovuto essere sacrificato, perché il mondo attuale fosse così com'è. Il migliore dei mondi possibili proietta verso il basso un'ombra infinita, che sprofonda di piano in piano fino all'estremo universo – inconcepibile perfino ai celesti – dove nulla è compossibile con altro, dove nulla può realizzarsi.

III.5. È nell'"architettura egizia" di questo palazzo dei destini che Barleby allestisce il suo esperimento. Egli prende alla lettera la tesi aristotelica, secondo cui la tautologia "si verificherà-o-non-si-verificherà" è necessariamente vera nel suo insieme, al di là del realizzarsi dell'una o dell'altra possibilità. Il suo esperimento concerne appunto il luogo di questa verità, ha di mira esclusivamente la verificazione di una potenza come tale, cioè di qualcosa che può essere e, insieme, non essere. Ma un tale esperimento è possibile solo mettendo in questione il principio di irrevocabilità del passato, o, piuttosto, contestando l'irrealizzabilità retrograda della potenza. Rovesciando il senso dell'argomento *de praesenti ad praeteritum*, egli inaugura una novissima *quaestio disputata*, quella dei "passati contingenti". La necessaria verità della tautologia: "Sesto-andrà-a-Roma-o-non-ci-andrà" retroagisce sul passato non per renderlo necessario, ma per restituirlo alla sua potenza di non essere.

Benjamin ha espresso una volta il compito di redenzione che egli affidava alla memoria nella forma di un'esperienza teologica che il ricordo fa col passato. "Ciò che la scienza ha stabilito" egli scrive "può essere modificato dal ricordo. Il ricordo può fare dell'incompiuto (la felicità) un compiuto, e del compiuto (il dolore) un incompiuto. Questo è teologia: ma, nel ricordo, noi facciamo un'esperienza che ci vieta di concepire in modo fondamentalmente ateologico la storia, così come nemmeno ci è consentito di scriverla direttamente in concetti teologici". Il ricordo restituisce possibilità al passato, rendendo incompiuto l'avvenuto e compiuto ciò che non è stato. Il ricordo non è né l'avvenuto, né l'inavvenuto, ma il loro potenziamento, il loro ridiventare possibili. È in questo senso che Bartleby revoca in questione il passato, lo richiama: non semplicemente per redimere ciò che è stato, per farlo essere nuovamente, quanto per riconsegnarlo alla potenza, all'indifferente verità della tautologia. Il "preferirei di no" è la *restitutio in integrum* della possibilità, che la mantiene in bilico tra l'accadere e il non accadere, tra il poter essere e il poter non essere. Esso è il ricordo di ciò che non è stato.

Il rivolgersi della potenza verso il passato può, infatti, avvenire in due modi. Il primo è quello che Nietzsche affida all'eterno ritorno. Poiché proprio la ripugnanza, il "controvolere" (*Widerwille*) della volontà verso "il passato e il suo "così è stato" è, per lui, l'origine dello spirito di vendetta, del peggiore castigo escogitato dagli uomini: " 'Così è stato': ecco lo stridore di denti della volontà e la sua più solitaria afflizione. Impotente contro ciò che fu fatto, la volontà è una spettatrice malevola del passato. Essa non può volere il passato... che il tempo non possa tornare indietro è la sua furia; 'ciò

che è stato': ecco la pietra che la volontà non può rovesciare".

L'impossibilità di "volere che Troia sia stata saccheggiata", di cui parlava Aristotele nell'*Etica Nicomachea*, è ciò che tormenta la volontà, la trasforma in risentimento. Per questo Zarathustra è colui che insegna alla volontà a "volere all'indietro" (*zurückwollen*), a trasformare ogni "così è stato" in un "così ho voluto": "questo soltanto si chiama riscatto". Unicamente preoccupato dalla rimozione dello spirito di vendetta, Nietzsche dimentica completamente il lamento di ciò che non è stato o che poteva essere altrimenti. Un'eco di questo è ancora udibile in Blanqui, quando, in una cella del Fort du Taureau, evocando dieci anni prima di Nietzsche l'eterno ritorno, conferisce – con un ghigno amaro – esistenza attuale a tutti i mondi possibili del Palazzo dei destini. "Le nombre de nos sosies" egli scrive "est infini dans le temps et dans l'espace. En conscience, on ne peut guère exiger davantage. Ces sosies sont en chair et en os, voir en pantalon et paletot, en crinoline et en chignon. Ce ne sont point des fantômes, c'est de l'actualité eternisée. Voici néanmoins un grand défaut: il n'y a pas de progrès. Hélas! Non, ce sont des reéditions vulgaires, des redites. Tels les exemplaires des mondes passés, tels ceux des mondes futurs. Seul, le chapitre des bifurcations reste ouvert à l'espérance. N'oublions pas que *tout ce qu'on aurait pu être ici bas, on l'est quelque part ailleurs*". In Zarathustra, quest'eco è completamente smorzata. Il suo eterno ritorno è, in fondo, soltanto una variante atea della *Teodicea* leibniziana, che in ognuno degli appartamenti della piramide vede sempre e soltanto ripetersi ciò che è avvenuto e, solo a questo prezzo, cancella la differenza tra mondo attuale e mondo possibile, gli restituisce potenza. E non è un caso che sia stato proprio Leibniz a formulare per la prima volta e quasi negli stessi termini l'esperienza decisiva di Nietzsche: "Se il genere umano

durasse abbastanza a lungo nello stato in cui si trova ora, verrebbe necessariamente un momento in cui anche la vita dei singoli ritornerebbe nei minimi particolari nelle stesse circostanze. Io stesso, che siedo qui nella città detta Hannover, sulle rive del fiume Leine, occupato nello studio della storia di Brunswick, e in atto di scrivere lettere agli stessi amici e con lo stesso significato".

È a questa soluzione che lo scrivano Bartleby si attiene fino al momento in cui decide di abbandonare la copia. Benjamin ha scorto l'intima corrispondenza fra copia e eterno ritorno, quando paragona una volta quest'ultimo alla *Strafe des Nachsitzens*, cioè alla punizione che il maestro assegna agli scolari negligenti e che consiste nel copiare innumerevoli volte lo stesso testo. ("L'eterno ritorno è la copia proiettata nel cosmo. L'umanità deve copiare il suo testo in interminabile ripetizione.") L'infinita ripetizione di ciò che è stato abbandona del tutto la potenza di non essere. Nel suo ostinato copiare, come nel contingente di Aristotele, "nulla vi è di potente non essere". La volontà di potenza è, in verità, volontà di volontà, atto eternamente ripetuto, e solo in questo modo potenziato. Per questo lo scrivano deve smettere di copiare, "rinunciare alla copia".

III.6. Alla fine della storia, l'uomo di legge avanza discretamente un'interpretazione dell'enigma di Bartleby che gli è stata suggerita da un "pettegolezzo". Questo *rumor* è che Bartleby "era stato un impiegato in subordine nell'ufficio delle Lettere morte di Washington, dal quale era stato dimesso in conseguenza di un cambiamento nell'amministrazione".

Come già altre volte nel racconto, l'uomo di legge fornisce l'indicazione giusta; ma, come sempre, la spiegazione che egli ne trae non coglie nel segno. Egli insinua, infatti, che l'aver lavorato in quell'ufficio abbia spinto all'estremo l'innata disposizione dello scrivano alla "livida disperazione". Il deplorevole comportamento di Bartleby e la sua formula insensata si chiarirebbero così come lo stadio ultimo, precipitato dalle circostanze, di una disposizione patologica preesistente. La spiegazione è triviale non tanto perché, come ogni spiegazione psicologica, finisce col presupporre se stessa, quanto perché lascia del tutto ininterrogato il nesso particolare che unisce le "lettere morte" alla formula di Bartleby. Perché una "livida disperazione" si esprime proprio in quel modo e non in un altro?

Eppure ancora una volta è l'uomo di legge a metterci sulla buona strada. "A volte dalla carta piegata" egli dice "il pallido impiegato estrae un anello – il dito per il quale era inteso si sta, forse, decomponendo nella tomba; una banconota spedita in velocissima carità – colui al quale avrebbe potuto dare sollievo, né mangia né ha più fame; perdono per coloro che morirono disperando; speranza per coloro che morirono senza conforto; buone notizie per coloro che perirono soffocati da sventure senza soccorso. Messaggeri di vita, queste lettere si affrettano verso la morte". Non si potrebbe suggerire in modo più chiaro che le lettere mai recapitate sono la cifra di eventi gioiosi che avrebbero potuto essere, ma non si sono realizzati. Ciò che si è realizzato è, invece, la possibilità contraria. La lettera, l'atto di scrittura, segna, sulla tavoletta dello scriba celeste, il passaggio dalla potenza all'atto, il verificarsi di un contingente. Ma, proprio per questo, ogni lettera segna anche il non verificarsi di qualcosa, è sempre anche, in questo senso, "lettera morta". È questa l'intollerabile verità

che Bartleby ha appreso nell'ufficio di Washington, questo il significato della formula singolare: "messaggeri di vita, queste lettere si affrettano verso la morte" (*on errands of life, those letters speed to death*).

Non è stato finora notato che questa formula è, in realtà, una citazione appena camuffata da *Rom.* 7.10 : *euretē moi ē entolē ē eis zōēn, autē eis thanaton*, nella traduzione inglese che Melville aveva davanti agli occhi: *And the commandment, which was ordained to life, I found to be unto death* (*entolē* indica il mandato, ciò che è stato inviato per un fine – da cui *epistolē*, lettera – ed è reso con *errand* meglio che con *commandment*). Nel testo di Paolo, il mandato, l'*entolē* è quello della Legge, da cui il cristiano è stato liberato. A quel mandato si riferisce la "vetustà della lettera", alla quale l'apostolo contrappone poco prima la "novità" dello spirito (*Rom.* 7.6: "But now we are delivered from the Law, that being dead where we were held; that we should serve in newness of spirit, not in the oldness of the letter"; cfr. anche 2 *Cor.* 3.6: "the letter killeth, but the spirit giveth life"). Non solo la relazione tra Bartleby e l'uomo di legge, ma anche quella tra Barleby e la scrittura acquista, in questa prospettiva, un nuovo senso. Bartleby è un *law-copist*, uno scriba in senso evangelico, e il suo rinunciare alla copia è anche una rinunciare alla Legge, un affrancarsi dalla "vetustà della lettera". Come in Josef K., anche in Bartleby i critici hanno visto una figura di Cristo (Deleuze dice: "un nuovo Cristo"), che viene ad abolire la vecchia Legge e a inaugurare un nuovo mandato (ironicamente, è l'avvocato stesso a ricordarlo: "A new commandment give I unto you, that ye love one another"). Ma se Bartleby è un nuovo Messia, egli non viene, come Gesù, per redimere ciò che è stato, ma per salvare ciò che non è stato. Il Tartaro, in cui egli, nuovo salvatore, discende è il più

profondo sotterraneo del Palazzo dei Destini, quello di cui Leibniz non riesce a tollerare la vista, il mondo dove nulla è compossibile con altro, dove "nulla è piuttosto che qualcosa". Ed egli non viene a portare una nuova tavola della Legge, ma, come nelle speculazioni cabalistiche sul regno messianico, per portare a compimento la Torah distruggendola da cima a fondo. La Scrittura è la legge della prima creazione (che i cabalisti chiamano "Torah di Beriah"), in cui Dio ha creato il mondo a partire dalla sua potenza di essere, tenendola separata dalla sua potenza di non essere. Ogni lettera di questa Torah è, perciò, rivolta tanto verso la vita che verso la morte, significa tanto l'anello che il dito cui era diretto e che si disfa nella tomba, tanto ciò che è stato che ciò che non ha potuto essere.

L'interruzione della scrittura segna il passaggio alla creazione seconda, in cui Dio richiama a sé la sua potenza di non essere e crea a partire dal punto di indifferenza di potenza e impotenza. La creazione che ora si compie non è una ricreazione né una ripetizione eterna, ma, piuttosto, una decreazione, in cui ciò che è avvenuto e ciò che non è stato sono restituiti alla loro unità originaria nella mente di Dio e ciò che poteva non essere ed è stato sfuma in ciò che poteva essere e non è stato.

Un neoplatonico persiano ha espresso una volta la parte d'ombra che la contingenza segna su ogni creatura attraverso l'immagine dell'ala di tenebra dell'arcangelo Gabriele:

> Sappi che Gabriele ha due ali. La prima, quella di destra, è luce pura. Quest'ala è l'unica e pura relazione dell'essere di Gabriele con Dio. Vi è poi l'ala sinistra. Quest'ala è screziata da un'impronta tenebrosa che assomiglia al colore rossastro della luna all'alba o a quello delle zampe del pavone. Quest'impronta di tenebra è il suo poter essere, che ha un lato rivolto verso il non

> essere (poiché esso, come tale, à anche un poter non essere). Se consideri Gabriele quanto al suo atto di essere attraverso l'essere di Dio, allora il suo essere è detto necessario, perché sotto questo aspetto, esso non può non essere. Ma se lo consideri quanto al diritto della sua essenza in sé, questo diritto è immediatamente e nella stessa misura un diritto a non essere, perché tale diritto compete all'essere che non ha in sé il suo poter essere (ed è, perciò, un poter non essere).

La decreazione è il volo immobile che si sostiene solo sull'ala nera. A ogni battito di quest'ala, tanto il mondo attuale che quelli possibili sono ricondotti l'uno al suo diritto a non essere e i secondi al loro diritto ad esistere, e Sesto tiranno sventurato a Roma e Sesto contadino felice a Corinto s'indeterminano fino a coincidere. Questo volo è la stadera eterna, sul cui unico piatto il migliore dei mondi possibili è tenuto in geloso equilibrio dal contrappeso del mondo impossibile. La decreazione ha luogo nel punto dove Bartleby giace, nel "cuore delle piramidi eterne" del Palazzo dei Destini, detto anche, secondo l'ironica intenzione di questa teodicea rovesciata, l'Aula della Giustizia (*The Halls of Justice*). La sua parola non è il Giudizio, che assegna a ciò che è stato la sua ricompensa o il suo perpetuo castigo, ma Palingenesi, *Apocatastasis pantōn*, in cui la nuova creatura raggiunge il centro inverificabile del suo "verificarsi-o-non-verificarsi". Qui ha fine per sempre il viaggio della lettera, che, in mandato di vita, si affrettava verso la morte. E qui è finalmente a casa la creatura, salva perché irredimibile. Per questo il cortile murato "non è poi un luogo così triste". C'è il cielo e c'è l'erba. E la creatura sa perfettamente "dove si trova".

Indice

Gilles Deleuze
p. 7 Bartleby o la formula

Giorgio Agamben
43 Bartleby o della contingenza
45 I. Lo scriba, o della creazione
60 II. La formula, o della potenza
68 III. L'esperimento, o della decreazione